
SIDE 2
STEREO
SERGIO PUJOL
CANCIONES ARGENTINAS
1910–2010
emecé



Canciones argentinas (1910-2010)

Sergio Pujol

Canciones argentinas (1910-2010)





Emecé Editores S.A.
Independencia 1668, C 1100 ABQ, Buenos Aires, Argentina

Título original: *Moreh Nebujim*

Diseño de cubierta: *Eduardo Ruiz*
1ª impresión: 6.000 ejemplares
Impreso en Grafinor S. A.,
Lamadrid 1576, Villa Ballester,
en el mes de abril de 2003.

IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
ISBN: 950-04-2461-4



A la memoria de Gabriel Báñez

No existe nada como la canción para evocar de manera súbita y puntual el aspecto, la impresión, el olor de los tiempos pasados.

E. L. Doctorow

Terminada su punción
–canción, paloma y baraja–
Todo, menos la canción.

Raúl González Tuñón

A modo de introducción

Dos años atrás, ya embarcado en la elaboración de este libro, andaba yo de compras con mi cuñado, en una de esas tareas domésticas que se prestan para una charla liviana. En medio del circuito de góndolas, mientras buscaba su cerveza favorita, mi ocasional compañero de abastecimiento me preguntó en qué estaba trabajando. Le conté rápidamente cuál era el asunto de mi próximo libro. Como única respuesta recibí un gesto de asentimiento con la cabeza.

Con poco tiempo para libros que no sean de su especialidad –la química–, mi cuñado dio la impresión, al formularme esa pregunta, de estar cumpliendo con una norma de cortesía antes que con una inquietud verdadera. Seguimos así, charlando de bueyes perdidos mientras engrosábamos el carrito del supermercado, hasta llegar a la caja registradora. Una vez ahí, mientras esperábamos ser atendidos, desde los parlantes empezó a sonar *La balsa* por Los Gatos. Entonces mi cuñado, por primera vez en la tarde, me clavó la mirada con atención auténtica, como si hubiéramos estado inmersos en una acalorada discusión de varias horas. Y me encaró con firmeza: «Supongo que esta canción va a estar en tu libro».

Un libro cuyo objeto de estudio es la canción argentina en todas sus posibilidades genéricas es un libro de asunto y destinatario colectivos. Muchos de los que aquella tarde en el supermercado escucharon –y reconocieron– una canción pionera del rock argentino, sintieron que algo relacionado con sus propias vidas había sido propalado por los altavoces de un sitio tan impersonal, un «no lugar» en la jerga del antropólogo francés Marc Augé. Como se dice ahora, un «sentido de pertenencia» muy definido irrumpió en ese «no lugar», como si de

pronto la tenue luz de los recuerdos hubiera sustituido al racionalizado neón.

Desde luego, esa canción no significó lo mismo para todos los allí presentes. Si en lugar de *La balsa* hubiese sonado un tango de los años cincuenta –de esos que no llegan a ser absolutamente clásicos y hoy sólo despiertan verdadero interés en quienes fueron jóvenes en aquella década–, el reagrupamiento de los eventuales oyentes habría sido diferente. En otras palabras: un libro sobre canciones argentinas no supone la existencia de un sujeto «nacional» único y compacto. Toda sociedad está conformada por sujetos diversos que concilian y confrontan actitudes y valores día tras día. Para terminar con la anécdota del supermercado, el dato significativo fue que cada persona allí presente, cualquiera fuese su preferencia musical, tenía alguna canción argentina que en ese momento lo hubiera podido sacar súbitamente del cotidiano, como le sucedió a mi cuñado, arrojándolo a una zona muy sensible de la subjetividad. La categoría «canción argentina» sería entonces la sumatoria de afinidades diferentes. Pero no una sumatoria azarosa. Por debajo de la colorida superficie de la diversidad hay un extenso mapa signado por cruces, conexiones y trasbordos. Obviamente, un idioma en común emerge como la conexión más fuerte, pero podemos asegurar que no es la única.

Al interpretarse a ellos mismos –la discusión sobre el contenido autobiográfico de una canción es interminable–, los músicos y los poetas creen interpretar a la gente. Y la gente se siente interpretada por los fabricantes de canciones. Pero a diferencia de lo que sucede con las novelas, la autoría de una canción tiende a ser una referencia algo difusa en nuestra memoria, acaso relegada por el estrellato de los cantantes. En definitiva, son ellos, los cantantes, los superhéroes de la modernidad. Son ellos, intérpretes «puros» o cantautores, quienes «actúan» un cuerpo de letra y música. En tal sentido, un propósito no menor de este libro ha sido reivindicar a los autores y compositores populares. Sacar sus nombres de los entre paréntesis con los que figuran bajo los títulos de las canciones y darles una entidad protagónica.

Como fenómeno de comunicación –y más de una vez de arte– la canción es un artefacto sin parangón. Si determinada canción logra impactar en nuestra sensibilidad, seguramente esos escasos minutos en los que despliega su trama sonora quedarán incorporados en la memoria hasta el final de nuestros días. Como forma cultural históri-

camente desarrollada, la canción precede –y seguramente sobrevivirá– a todas las demás. Podrán cambiar las vías y los soportes, como han cambiado los lenguajes y los sonidos a través de los años. Pero, en cierto modo, esa conjunción químicamente feliz entre unas pocas estrofas y una melodía nunca dejará de ser un misterio.

Dueñas de un fantástico poder evocativo o incitadoras a la acción, coyunturales o duraderas, líricas o narrativas, amorosas o testimoniales, para ser cantadas en soledad o en gregarismo: las canciones pueden ser agrupadas de muchas maneras. En las antologías de letras, suelen estar reunidas de acuerdo al género musical al que pertenecen: tango, folclore, rock, bolero, canción romántica. En los discos, a veces, canciones muy distintas entre sí conviven de acuerdo al siempre eficaz criterio secular: los 60, los 70, los 80… Como se sabe, el negocio de la nostalgia sigue siendo muy redituable, y su moneda más estable es la canción popular. En ocasiones menos frecuentes, podemos toparnos con un orden autoral: Yupanqui, Gardel-Le Pera, Discépolo, Manzi o Spinetta son algunos de los compositores y autores argentinos a los que un músico o una serie de músicos les han dedicado algún disco completo.

Para este libro opté por construir una larga serie cronológica, serie que a su vez dividí en función de los soportes tecnológicos que les posibilitaron a las canciones su expansión masiva. En cuanto a la datación exacta, salvo alguna excepción oportunamente aclarada, tuve en cuenta el año del primer registro discográfico. Pienso que la grabación de un disco, aun en estos días de crisis de los soportes conocidos, es el único suceso del mundo de la música al que podemos adjudicarle los alcances de la palabra «estreno».

Primero fueron los días de los gramófonos, cuando una púa de cactus «leía» gruesos surcos de baquelita para alegría de oyentes estacionados o en danza. En 1935, con la inauguración de Radio El Mundo y su fabulosa sala de conciertos, las canciones más célebres fueron aquellas que la radiofonía, que ya existía en el país desde 1920, puso «en el aire» con una influencia nueva y poderosa, convirtiendo así la recepción en un hecho a la vez solitario y masivo.

Más tarde, sin que la radio menguara del todo su ascendiente, los discos simples, con sus dos caras, se convirtieron en el artículo de con-

sumo preferido por jóvenes que los hacían girar en los tocadiscos de sus cuartos y en las reuniones amicales –el legendario Wincofón se empezó a comercializar en 1957–, de acuerdo a una idea de pertenencia etaria bastante definida. La misma idea siguió su desarrollo acompañada por el disco de larga duración, long-play o LP. Fue entonces que muchas canciones fueron escuchadas como partes de un todo llamado «álbum». Ese «todo» se mantuvo invicto con la llegada del disco compacto, que al fin y al cabo, y no obstante tener que renunciar a las dimensiones artísticas de las tapas y cubiertas de su antecesor de vinilo, siguió siendo un «álbum».

Lo que sin duda transformó la relación entre las canciones y una nueva generación de oyentes fue el video-clip primero y la internet un poco más tarde. Ahora las canciones, amén de ser almacenadas y escuchadas en un minúsculo i-pod, se pueden ver sobre pantallas de diferentes tamaños. En bares y restoranes, superficies de plasma saturan de canciones visuales el espacio público. Hagan la prueba de buscar el título de una canción por Google y verán que entre los primeros sitios sugeridos por el buscador figuran varias propuestas audiovisuales –algunas, incluso, de factura casera– del tema requerido.

En cuanto a los extremos de la serie cronológica, me atuve a un criterio más político que cultural. Empecé en el Centenario, cuando la idea de música popular estaba en proceso formativo y a nadie se le hubiera ocurrido entonces explicar a la Argentina a través de las canciones que se escuchaban por la calle. Para la clausura, con final abierto, no fui muy original: opté por el año del Bicentenario de la Argentina, cuando una fuerte demanda de interrogación identitaria nos ha obligado a buscar –y a buscarnos– en todos los rincones de nuestro pasado colectivo.

Sin discriminar géneros, intenté explorar el fondo de cada tema seleccionado. No quise narrar la historia social de nuestras canciones desde una mirada general y contextual –eso había hecho con el baile en un libro anterior–, sino adentrarme en los textos, las músicas y las interpretaciones que fundaron el ser de cada obra. Digamos que fui de los compases a la historia, y no al revés.

Si, como afirma la musicóloga brasileña Heloísa Valente, los signos musicales, y en particular la canción, pueden funcionar como cáp-

sulas de memoria –su poder evocativo aumenta en proporción a la distancia temporal entre el evento ocurrido y el tiempo presente–, es razonable suponer que la eficacia de esas «cápsulas» depende no sólo de los intérpretes que las tocaron con la varita mágica de sus voces sino también de la calidad de sus materiales y de las maneras con las que éstos fueron ensamblados. Por eso, ninguna de las canciones aquí consideradas está amparada en coartadas sociológicas ni en los criterios condescendientes que suelen enarbolar las posiciones relativistas.

Por supuesto, es difícil fundamentar una valoración estética de objetos culturales que no necesariamente nacieron de un impulso artístico definido y que pudieron funcionar «bien» en el interior de un grupo etario, una clase social, una «tribu» o una comunidad más o menos amplia. En todo caso, mi punto de vista fue desprejuiciado –al menos conscientemente– pero no neutral. Todas las canciones sobre las que trata este libro son de mi agrado. Con algunas de ellas tengo lazos personales, evocan momentos de mi vida y al volver a escucharlas me vuelvo a emocionar. Con otras, en cambio, tengo una relación más intelectual o distante: me ayudan a pensar en la historia del país en que nací y vivo, y en las formas mediante las cuales ciertos músicos y poetas lograron hacer de sus mundos privados asuntos de dominio público.

De musicólogo a crítico literario, de historiador a sociólogo: nada como el análisis de una canción para ejercer muchas profesiones a la vez. Sin embargo, esa agradable experiencia de escritura híbrida tuvo como contrapeso las reiteradas dudas respecto a cuán metódica o pertinente había sido la selección de los temas. Supongo que esto no sorprenderá al lector. ¿Acaso no resulta difícil hacer un listado con nuestras canciones favoritas? Imaginen lo complicado que es seleccionar las canciones favoritas de un país a lo largo de una centuria.

Al respecto, barajé varias posibilidades. Por ejemplo, hubiera podido seguir un criterio cuantitativo: «éstas son las canciones argentinas con más versiones grabadas», o «estas canciones batieron récords de ventas y volvieron millonarios y felices a sus autores». Pero hay canciones que persistieron sin tanto aspaviento; dejándolas de lado, no hubiera sido del todo justo con la creatividad nacional. Por el contrario, muchas canciones de factura exquisita no tuvieron la ocasión o la suerte de circular ampliamente, y por lo tanto no llegaron a ingresar en eso que, tan vaga como inevitablemente, solemos llamar «el

gusto de la gente». En ese sentido, no hice un libro para decirle a la gente lo que tiene que escuchar, sino para tratar de entender aquello que se fue sedimentando en el imaginario colectivo.

Después de borronear listas con cientos de títulos y desechar el plan minimalista de un libro con sólo diez, me decidí por un criterio mixto: un canon en el cual mi gusto personal y el peso específico de ciertas canciones pudieran llegar a un acuerdo. Obviamente, hubo también limitaciones más pedestres: ninguna editorial me hubiera publicado un libro de mil páginas, y seguramente yo tampoco habría estado trabajando en un volumen por tiempo indefinido. Por cierto, fue más fácil elegir las primeras canciones que las últimas. Y qué decir de las compuestas en la década final. Ellas tienen más futuro que pasado, y en mi elección hay mucho de apuesta personal.

En su ensayo *Historia del tango*, Jorge Luis Borges hizo una advertencia sin duda anticipatoria: «Es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas que se atesoran en *El alma que canta*». Esta temprana vindicación de la calidad literaria de las letras de tango llevaba implícita una división harto discutible, cuya frecuentación en el futuro no haría más que corroborar la anticipación borgeana: letra por un lado, música por otro.

Podemos adjudicarle a la obsesión literaria de Borges el motivo de la alienación del texto de su partitura correspondiente. Por mi parte, modestamente, me propuse no sólo examinar las músicas, sino demostrar que todas las canciones son el producto de un pacto de sinergia entre notas musicales y versos más o menos literarios. Que aquello que las canciones «dicen», lo dicen desde una línea de canto, y por lo tanto lo dicen de un modo diferente al de la palabra impresa. Parece una obviedad, aunque un relevamiento de lo que se ha editado sobre la materia indicaría que no es tan así. Ya sea por el descubrimiento algo tardío que la crítica literaria hizo del valor de las letras de canciones, o por la no menos demorada atención que la musicología depositó en la música popular urbana, lo cierto es que la temática de este libro fue siempre objeto de miradas parciales.

En lo que a las páginas que siguen respecta, he intentado que sus parcialidades tengan que ver más con el armado del dichoso listado que con la materialidad misma de cada canción. Por supuesto, en con-

tadas ocasiones se da un equilibrio perfecto entre letra y música. Hay canciones magníficas de melodías pobres, y otras en las que poco y nada se pierde cuando se las reduce a versiones instrumentales. Pero en ambas situaciones, palabra y música han dado origen a un tercer texto: la canción propiamente dicha.

Finalmente, quiero hacer una aclaración sobre un aspecto muy importante de los repertorios celebrados por mis compatriotas. Como se sabe, la sociedad argentina siempre fue muy receptiva con los intérpretes extranjeros. Un sinfín de canciones concebidas a miles de kilómetros de nuestros hogares terminaron siendo virtualmente adoptadas por los argentinos. En verdad, no sería posible escribir una historia sistemática de la música popular en nuestro país sin dedicarles unos buenos párrafos a figuras del exterior aquerenciadas. Si bien ése no fue exactamente mi problema –este libro se limita a composiciones firmadas por músicos y letristas del país–, no desconozco que autores e intérpretes como Joan Manuel Serrat, Armando Manzanero, Alfredo Zitarroza, Joaquín Sabina y Silvio Rodríguez, por sólo mencionar a un quinteto de vigencia plena, produjeron canciones que ninguna otra sociedad aclamó tanto como la nuestra. Vaya mi reconocimiento para los ilustres visitantes de los oídos argentinos.

S. P.
La Plata, junio de 2010.

Primera parte

Canciones en la victrola (1910-1934)

«Cuerpo de alambre»
(Ángel Villoldo)

Buenos Aires, 1910. En la ciudad vestida de fiesta hubo un autor de tango. Sí, un autor con nombre y apellido. Ese autor también fue compositor, y las veces que lo dejaron salió a interpretar en los cafetines, carpas y teatrillos algo de lo mucho que escribió. Lo hizo acompañado de su guitarra, su armónica y su concertina. Se llamó Ángel Gregorio Villoldo y vivió entre 1864 y 1919. Hombre de mil oficios –de cuarteador a peón de imprenta– pero principalmente autor de canciones, Villoldo fue inmensamente prolífico. Sus temas se cuentan por decenas, o quizá por centenares. Algunos sólo se conocen en octavillas que él mismo distribuyó, al ritmo de su andar por la ciudad, que conocía más desde la experiencia que desde el plano, como aconsejaba Bergson.

Villoldo tenía una voz un poco aflautada y un don especial para la nota taimada. Era un defensor de las cosas criollas, puesto un poco a la defensiva contra el aluvión inmigratorio, pero llegado el punto no podía esconder que le apasionaban los objetos modernos, desde el cine («Sacame una película, gordito», andaba cantando por ahí) hasta la ubicua bicicleta, con la que pedaleaba avenidas y suburbios y a la que le dedicó una canción en 1909.

El hombre disfrutaba escribiendo en primera persona. Como harían las generaciones del rock 60 o 70 años después, el pionero del tango cantaba lo que vivía, lo que sentía, lo que le sucedía. Y sobre todo, *enfant terrible* del Centenario, cantaba aquello que le molestaba al

porteño distinguido, educado y bastante hipócrita. Frente a él, Villoldo podía ser guarango como el que más. No en vano solían llamarlo «Lope de la Verga». Entre sus canciones indecentes figuran descripciones de penes, vaginas y anos, todo bastante mal tratado. Tremendo este Villoldo. No fue el único en su especie (en 1905, un investigador alemán llamado Robert Lehmann-Nitsche recopiló y publicó centenares de coplas obscenas del Río de La Plata), pero seguramente fue el más ingenioso y laborioso. Digamos que Villoldo alardeaba de un sentido del humor que no sería tan frecuente en el tango canción.

Su mundo parecía empezar y terminar en la ciudad de Buenos Aires, si bien al menos tres de sus composiciones llegaron a ser más argentinas que el mate: «La morocha» –con música de Saborido–, «Cantar eterno» y «El choclo» (Según Isabel Aretz, ya en 1910 a esta pieza se la bailaba en todo el país.) Quizá por eso, y aunque su música tiene aire de cuplé acriollado, a Villoldo lo bautizaron «El Padre del Tango».

En 1910, nuestro autor dio a conocer «Cuerpo de alambre». Lamentablemente, no se conocen sobrevivencias de su música. Apenas contamos con su letra:

Yo tengo una percantina
que se llama Nicanora
y da las doce antes de hora
cuando se pone a bailar,
y si le tocan un tango,
de aquellos con fiorituras,
a más corte y quebraduras,
nadie la puede igualar…

Y siguen tres estrofas más, abundando en elogios a esta Nicanora parecida a la morocha del tango «La morocha», otra inspiración de su cosecha:

Es mi china la más pierna
pa'l tango criollo con corte;
su cadera es un resorte
y cuando baila, un motor.
Hay que verla cuando marca

el cuatro o la media luna,
con qué lujo le hace ¡ahijuna!
Es una hembra de mi flor.

El tópico de la mujer que destaca bailando era común en la época de Villoldo y quedó instalado en la galería del tango. En pleno furor popular, la orquesta del pianista Rodoflo Biaggi popularizó «Bailarina de tango», con letra de Sanguinetti y música de De La Fuente. En otras oportunidades, el mismo tema se metamorfoseó un poco. Por ejemplo, no sería aventurado ver en «Malena», con su talento vocal, una versión del elogio a la mujer que se atreve a cuerpear en los bajos fondos.

Volviendo a Villoldo, agreguemos que Nicanora fue su complemento perfecto, ya que él mismo tenía fama de buen bailarín. Por último, la canción nos revela que el sujeto que enuncia es tan «pierna» para el baile como la muchacha que despierta la envidia de «esas turras estriladoras» que secretean con malicia; siempre la malicia en la ronda del tango: «Cuerpo de alambre, me llama/ la muchachada gilí». En un tango anterior mucho más conocido –«El porteñito»–, Villoldo se había despachado a gusto con una primera persona imparable en su autoestima.

«Desde el alma»
(De Melo-Piuma Vélez/Manzi)

Un año después del Centenario, una joven de 14 años llamada Rosa Clotilde Melo, nacida en Montevideo de padres italianos, compuso un vals al que tituló, inspirada en la literatura sentimental de la época, «Desde el alma». Lo firmó con el nombre de batalla que había adoptado con más sentido común que imaginación: Rosita de Melo. Años más tarde, la pieza se completó con dos letras: una del poeta Víctor Piuma Vélez, con el que Rosita se casó en 1922, y otra de Homero Manzi, ya en el furor de los 40, a propósito del filme *Pobre mi madre querida*. La primera letra está dedicada a la madre como tótem de la civilización occidental. Lo hace en el tono atormentado de un Padre Nuestro:

Perdoname madre mía
si me olvidé un instante,
de tus caricias,
de tus tiernos besos,
de todos tus ruegos.
¡Ay! ¡Perdoname!

Homero Manzi enmendó aquel primer tropiezo literario y borró a la madre –no así del filme, claro– para reemplazarla por el más platónico de los personajes: el alma misma.

Alma, si tanto te han herido,
¿por qué te niegas al olvido?
¿Por qué prefieres
llorar lo que has perdido,
buscar lo que has querido,
llamar lo que murió?

En realidad, Manzi, refinado y certero, hizo del alma una gran apelación tanguera. Tributó su homenaje al título original de la pieza, reafirmando la creencia de que, amores más, amores menos, el alma es inherente a toda música, como bien supo describirlo Hegel y como, más modestamente, lo dijo la revista *El alma que canta*, muy leída en tiempos de Rosita, Víctor y Homero. Por ese lado, tenemos «Alma de bohemio», de Firpo y Caruso, y «Alma en pena», de Aieta y García Jiménez. Sólo para empezar.

La elección del vals como vehículo de tan precoz inquietud musical no es, *no puede ser*, una mera coincidencia. Tampoco el piano como médium de una vivacidad sonora que, según nos informan Oscar del Priore e Irene Amuchástegui, fue en Rosita tan activa como injustamente olvidada. De lo que se infieren al menos dos cosas. La primera: no había en la Argentina de comienzos del siglo XX un instrumento más femenino que el piano, recreado infinidad de veces en el *pianino* de las familias de clase media, confiadas ellas en que la más espiritual de las artes –¿la que tiene más «alma»?– era misión de las señoritas del hogar. Y además: no había terreno musical más reacio al protagonismo creativo de la mujer que el tango, si dejamos de lado

a las cancionistas. Gran mérito el de Rosita. Escribió un vals en la modalidad «Boston» –etiqueta bailable de la época–, pero para la posteridad su nombre quedó incluido, al menos como apéndice, en los archivos del tango y los valsecitos criollos. Y en lo que respecta a su compás, la musicóloga Silvina Argüello nos enseñó que Rosita supo alternar con destreza las métricas de 6 por 4 y 3 por 4.

Trabajoso camino el de las mujeres compositoras. E irónico destino el del vals, que fue rey de las músicas de salón del siglo XIX para terminar exiliado en otros géneros. «Desde el alma» tiene muchas versiones, algunas instrumentales –la motricidad del vals es contagiosa–, otras vocales. Como este libro trata de canciones, me quedo con Nelly Omar con la orquesta de Francisco Canaro. Es un registro de 1947, y aunque en la etiqueta figura la letra de Piuma Vélez, ella canta la de Homero, su amado Homero. El contraste entre el entusiasmo desmedido de la instrumentación –dan ganas de salir a bailar y llevarse las sillas del comedor por delante– y la expresión perfectamente matizada y algo contenida de Omar quizá nos arrime la clave de este y otros valsecitos de época: alegres por fuera, tristes por dentro.

«Pobre mi madre querida»
(Betinotti)

Así concluye esta vidalita compuesta por el payador José Luis Betinotti, uno de los padres artísticos de Gardel y el eslabón más notorio entre el ruralismo suburbano y el tango criollo:

Si es la madre en este mundo
la única que nos perdona/ (repite)
La única que sin segundo
y en su corazón profundo
sabe amar y no abandona (repite).

En su etapa de «cantor nacional», cuando el tango ni asomaba por su repertorio, Gardel grabó esta canción en un disco Columbia de 1912 que el investigador Héctor Ángel Benedetti ha examinado con

sumo cuidado. Se trata de un registro de la primera tanda de discos gardelianos.

¿Cuántos poetas populares tomaron el tema de la madre para reproducirlo ad infinitum en el catálogo tanguero? Unos cuantos, basta con mencionar «Madre hay una sola», «Yo te recuerdo madre» o la ya citada primera letra de «Desde el alma». Pero el impacto del hit del payador, anterior a los tangos nombrados, no debe ser atribuido a la difusión del disco de El Zorzal. Todavía en 1912, los éxitos musicales se debían más a los organitos, los cantores de fonda y kermese y el circo criollo que a los gramófonos a manivela.

«Mi madre querida», tal el título original, fue tan popular en la Argentina de los 10 y de los 20, que mereció ser folclore. Más tarde, Hugo del Carril la cantó en *El último payador* –filme que cuenta la vida de Betinotti– y la canción tuvo una segunda oportunidad. Obviamente, esa versión es la que nos llega como mensajera del tiempo. Para nosotros, gente de la segunda mitad del siglo XX, Betinotti es una leyenda remota (leemos que lo llamaban «el payador de las madres», seguramente por la popularidad de esta canción); Hugo del Carril, en cambio, fue un actor y cantor de la Argentina de masas. Canta Del Carril desde el disco y la pantalla:

Pobre mi madre querida
cuántos disgustos le daba (repite)
Cuántas veces escondida
llorando lo más sentida
en un rincón la encontraba (repite).

Del Carril canta sin otro acompañamiento que el de sus guitarristas. Lo hace sobre un ritmo ternario que dobla la velocidad en la segunda parte. Esta flexibilidad rítmica es propia del canto solista, cuando la música está siempre subordinada a la letra; o mejor dicho, al canto.

La alternancia de dos versos y luego tres, cada bloque con sus repeticiones, rinde un total de diez: las famosas «décimas» del canto «por décimas». La melodía, que habría entrado a Buenos Aires desde Cuyo en 1891, desciende en su primera frase por grado conjunto, para detenerse en una nota mantenida. Del Carril exagera un poco ese y otros calderones, a la manera de un cantante de ópera, aunque su versión es canónica, cómo negarlo.

Hay un estribillo, o algo que se le parece, en la parte que dice «Si es la madre en este mundo…» Los estribillos de los cantores solistas –no confundir con los que años más tarde entonarían las voces de las orquestas– solían contener la moraleja de la canción. ¡Y ésta vaya que la tiene!:«Si es la madre en este mundo /la única que nos perdona».

¿Edipo Rey por las pampas? ¿Acaso está ahí, como manifestación sensible de un tópico tan caro al carácter argentino, la punta del ovillo con la que podríamos desandar la historia tejida entre el Betinotti prototanguero y el Pappo de «No toquen a mi vieja»?

Luego, en plena consagración de la canción de Buenos Aires, esta sacralización de la madre se volvió clisé, pero no hay por qué suponer que lo era a principio de siglo, si bien se trata de un tipo de homenaje tan antiguo como el que los cristianos –y especialmente los maristas– le tributan a la Madre María, o quizá más viejo aún. En fin, no parece antojadizo interpretar la proliferación de madres argentinas a partir del matriarcado romano y la obvia influencia itálica en el Río de la Plata en tiempos de la inmigración aluvial.

A tan antigua ascendencia seguramente se le sumó, ya en el contexto de la Argentina de puerto abierto, la imagen de la madre inmigrante, columna vertebral de una familia siempre en situación de riesgo. Reviso la biblioteca y encuentro un texto que ilumina el tema. Al embarcarse en 1884 rumbo a la Argentina, el escritor italiano Edmundo de Amicis describe a las madres que compartían su viaje como «pobres mujeres, con un niño en cada mano, sosteniendo gruesos bultos con los dientes». Ahí está el asunto: abnegadas y sufrientes, las madres inmigrantes. Nacido en Buenos Aires en 1878, Betinotti –su apellido me invita a una poco rigurosa deducción de italianismo cultural– debió de absorber el tema en clave de oda. Quién sabe.

Pero tal vez no haya que exagerar tanto el amor a la madre de aquellos santos varones. Después de todo, el elogio a la progenitora encubre una feroz crítica a todas las demás mujeres, en especial a las que el payador y el tanguero flirtearon sin éxito. Novios y cafiolos llorarían hasta el fin de los tiempos la partida intempestiva de *esa* mujer que, obviamente, en nada se parece a la madre. Como el tango sabe y no se cansa de cantarlo, la madre es la única mujer que «sabe amar y no abandona».

«El sueño»
(Martino)

La gente de campo llegada a la ciudad buscaba aquellos estilos camperos que, ya fuera por una letra evocadora o una música reminiscente, la hiciera regresar a la pampa. Frecuentador de centros gauchos de nombres tan pintorescos como «Los leales» y «Los pampeanos», Francisco Martino les proveyó a los desarraigados del campo esa compensación simbólica que tanto anhelaban. Compuso cifras, milongas y estilos. Y los cantó acompañándose con la guitarra. ¿Un payador? Algo así, aunque prefería meditar sus creaciones antes que improvisarlas. Nació en la Argentina de 1884, cuando muchas cosas se empezaban a definir entre la ciudad y la campaña.

Martino participó de la bohemia –nadie como él para trasnochar sin que al día siguiente se le notara la resaca–, se juntó con Gardel y Razzano en un trío que en 1911 giró por las provincias de La Pampa y Buenos Aires y viajó a España con la compañía teatral de Muiño y Alippi. No fue actor, no exactamente. Lo que hacía para ganarse la vida era bailar, zapatear, guitarrear, recitar y cantar cosas del campo argentino. Fue un criollo avispado, ingenioso y talentoso. Y culto, según los alcances que el término tenía alrededor del Centenario. Era diestro con la guitarra y había leído lo suficiente como para escribir bonito; no puede decirse que ignorara la poesía del mexicano Amado Nervo ni la del porteñísimo Carlos Guido y Spano. También con la gauchesca se llevaba muy bien, como correspondía a su origen y a su destino.

«El sueño», de 1912, es una de sus primeras creaciones. Se trata de un estilo, pieza triste que los musicólogos relacionan con el *triste* peruano. Éste, a su vez, habría llegado de España en algún momento del siglo XVIII. Curiosamente, la especie terminó prendiendo fuerte en la zona bonaerense, con su estructura en tres estrofas, y cada estrofa de diez versos. El ritmo es ternario, medio valseado, y el acompañamiento no puede ser otro que el de la guitarra. Es frecuente que los últimos versos de cada estrofa sean un poco más animosos que los primeros, con lo cual el tema siempre está como recomenzando. Esa manera rítmica emparenta al estilo con el canto por cifra.

Son incontables los estilos que describen y lloran la suerte del

paisano. Suponer que el tango canción es la primera forma de conmiseración es un error de apreciación bastante común. Prolífico en canciones y milongas, Francisco Martino se sentía muy a gusto en el canto triste. Lo consideraba molde perfecto donde volcar eso que románticamente llamamos «vida interior». No estaba equivocado, el estilo es todo un género de expresividad, de asunto un tanto deprimente que se embellece en el acto siempre mágico del canto. Es una pena que el estilo se haya perdido o transmutado en el tiempo, más allá de algunos cantores sureros que lo siguen haciendo con dignidad en este siglo XXI.

En «El sueño» Marino se deja capturar por la imaginación novelesca, mientras abraza a su compañera de seis cuerdas:

Y anoche cuando dormía
Del cansancio fatigado
No sé qué sueño adorado
Cruzó por la mente mía.
Soñé de que te veía
Y vos me estabas mirando,
Que yo te estaba contando
Mi vida triste, muy triste,
Y que desapareciste
Al despertarme llorando.

Aceptemos que el dequeísmo del quinto verso responde a una demanda métrica, la de los tan populares octosílabos. Y también aceptemos que, no obstante el parecido con un poema del mexicano Juan de Dios Peza, «El sueño» produce un interesante ida y vuelta entre la realidad y la ensoñación. El personaje sueña con su amada… pero también sueña que se despierta. ¿La vida es sueño y los sueños, sueños son? No está muy claro. En la segunda estrofa, nuestro amigo vuelve a dormirse, a soñar con su amada y a despertarse, o mejor dicho, a soñar «que otra vez cual un niño/ llorando me despertaba». Finalmente, la tercera parte del estilo aclara un poco el punto de vista, funcionando como reflexión general. Casi una moraleja:

Ay, qué sueño delicioso
y bello en la realidad;

lindo soñar, es verdad,
mas despertar doloroso,
ver cambiar pavoroso
que se encierra en el sendero;
quisiera soñarte, pero
tengo el alma desgarrada,
quisiera soñar mi amada
que junto a tu lado muero.

Final a lo Romeo y Julieta, aunque nos queda la duda de que todo está en la imaginación del que enuncia. La «acción» de la canción transcurre en un plano fantasmagórico, allí donde no hay coordenadas demasiado claras, de esas que suele reclamar la canción popular. La letra tiene un refinamiento y un vuelo más de poemario que de canción. Su aire a Calderón de la Barca parece excluirla de cualquier ambientación argentinísima. Pero está la música. Y ésta no podría sonar más argentina, cualquiera sea la cosa que pensemos sobre el país de 1912. Las imágenes volátiles del sueño se vuelven realidad con la música y su interpretación, como si dijéramos: toda letra es argentina si su música lo decide.

Están las versiones de Gardel –brilla la de 1927– y una bastante reciente de Nelly Omar. Como se sabe, a Omar le caben muy bien los estilos y valses criollos. Más recientemente aún, Cardenal Domínguez la eligió para su disco *Trío*, con los guitarristas Hernán Reinaudo y Ariel Argañaraz.

«Mi noche triste» *(Castriota-Contursi)*

Finalmente, Carlos Gardel entró en las ligas mayores de la canción argentina, y ahí reinó hasta su inmolación. Entró no por calidad vocal, que sin duda la tuvo a mansalva, ni por prestancia de solista, a la que accedió en un período de transición entre el dúo criollista que había formado con José Razzano y el estrellato individual. Entró porque encontró una canción, y con esa canción fundó un género. No inventó el tango, pero lo llevó a un sitio por entonces desconocido.

En realidad, fue como si lo reinventara. No le puso letra –ya la tenía en la verba irreverente de Villoldo, así como en los repertorios de Alfredo Gobbi, Arturo Mathón y otros–, sino que la supo detectar reformulada en las veladas musicalizadas de su amigo el poeta Pascual Contursi.

Contursi había nacido en Chivilcoy en 1888. Antes de sopesar siquiera un destino tanguero, se había ganado la vida como titiritero y vendedor callejero, pero no bien le picó el bichito del canto se largó para Montevideo para practicar su nueva afición o, según han cuchicheado algunos, tras los pasos de una mujer que no lo correspondía en el amor. Como los tangos de entonces eran reticentes para las letras, Contursi se dedicó a inventárselas a melodías preexistentes. Así, en un trabajo de palimpsesto, le fue poniendo palabras a «Champagne tangó» de Manuel Aróstegui, «El flete» de Vicente Greco y otros títulos instrumentales de la Guardia Vieja.

En uno de estos ejercicios descubrió «Lita», partitura del pianista Samuel Castriota de 1915. Le cambió el tempo y algunas notas y lo sumó a su cancionero. Pero el tango sólo ascendería al conocimiento público dos años más tarde, en la voz de Gardel, que lo estrenó en el teatro Esmeralda… o en el Empire. Los investigadores aún discuten fecha y lugar. En todo caso, la imprecisión que ronda el asunto revela que Gardel desconocía el efecto que un tango con letra podía producir en su audiencia. De ahí que lo haya estrenado sin mucha bambolla, como quien prueba un plato nuevo entre amigos. Semanas después del estreno en el teatro, Gardel grabó su descubrimiento acompañado por José Ricardo en guitarra.

Lo que resulta poco discutible es que la fama de «Mi noche triste» se cimentó en 1918, cuando la actriz y cantante Manuelita Poli, con el respaldo de la orquesta de Roberto Firpo, lo cantó en la pieza de teatro *Los dientes del perro*. Este último no es un dato menor. Revela la abundancia de la temática cabaretera en los sainetes del 10, a la vez que nos indica el poder multiplicador que tenía la escena.

La música de «Lita» es muy rítmica y arrebatada, construida en dos partes, más un breve «trío», como se estilaba en aquel momento y que, poco después, quedaría completamente de lado. Pero la de Castriota no es una música memorable por sí misma. Sí lo fue, en cambio, la letra de Contursi:

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida.
Dejándome el alma herida
y espina en el corazón.

Empieza sin rodeos, con dos voces lunfardas en la primera línea, «percanta» y «amuraste». Ella se fue en lo mejor de la vida del narrador –finalmente, el tango se revela como una forma narrativa– y nos preguntamos qué significa «en lo mejor de mi vida». ¿Un flash de juventud, en un tiempo en el que pasar los 40 era entrar sin descuentos a la vejez? ¿O el momento «mejor» de la vida es el del amor, que puede llegar a cualquier edad, aunque suele conmover con más fuerza en la vitalidad del primer beso? No importa, nada importa frente al espectáculo del abandono. El alma ha quedado herida, como en el vals de Rosita Melo. Y eso de «espina en el corazón» remite más a la traición en particular que al dolor en general. Así se inaugura el glosario del tango canción: abandono, dolor, traición, alma en pena, martirologio… Hará falta, entre otros placebos, una buena dosis de alcohol para sobrellevar tanto infortunio.

Pero el núcleo de «Mi noche triste» está en la descripción del ritual fetichista, cuando, como ha escrito García Jiménez, el hombre descubre el pulso misterioso de las cosas inanimadas. Cosas que testifican aquel drama pequeño, a escala barrial: la guitarra en el ropero –¡como si acaso sólo cantaran los que están felices!–, el espejo empañado, la puerta siempre abierta, los bizcochitos y «los matecitos», la lámpara del cuarto. Esta última conduce al momento sublime de la canción:

y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Ese final borra cualquier crítica al tono lacrimógeno de otros pasajes. Creo que es un final perfecto, poéticamente perfecto, de lo mejor que recogen las antologías del tango. La luz ha cesado esa noche, la noche triste, que no es la noche del abandono sino la del recuerdo.

Pocas interpretaciones de «Mi noche triste» pueden cotejarse con las de Gardel, sobre todo con la que grabó en 1930. Si me apuran,

pienso que tal vez la de Edmundo Rivero con la orquesta de Troilo en 1949 se puede escuchar sin desmerecimiento.

«Mano a mano»
(Gardel-Razzano-Flores)

Si Villoldo desató la primera persona compadrita y Contursi creó la narración en tercera persona, Celedonio Flores hizo del apóstrofe un recurso esencial al tango canción. No lo inventó, claro, pero lo agudizó. Quien apostrofa lo hace en una segunda persona un tanto impiadosa, que como *otro yo* marca dónde están los lapsus, dónde aquello que no se quiere ver ni reconocer. La historia de la letra de tango es pródiga en ejemplos de gente que apostrofa a otra, como tan certeramente nos lo ha hecho ver Idea Vilariño. Generalmente, son varones que se las agarran con mujeres que dejaron atrás los bizcochitos con matecitos y ahora son las reinas del festín.

En el caso de «Mano a mano», una vida entera –aparentemente la de un cantor llamado Fernando Nunziatta, conocido de Celedonio– se explaya frente al oyente. Al principio, la paica –acá es «pobre percanta»– «gambeteaba la pobreza en la casa de pensión». Pensión que quizás haya sido un conventillo, para decirlo sin eufemismos. (Lo mismo sucede en «Margot», el poema de Flores que fija el tópico de la muchacha con berretines de bacana: «Desde lejos que te embroco, pelandruna abacanada, que naciste en la miseria de un cuartucho de arrabal…»)

Más tarde, en el tiempo que el narrador la trata, ella será «bacana que puso calor en mi nido». Y llegamos al presente de la canción. Ahora ella tiene «el mate lleno de infelices ilusiones». Está entregada al *aquí y ahora* de la filosofía hedonista:

> *Se dio el juego de «remanye» cuando vos pobre percanta*
> *gambeteabas la pobreza en la casa de pensión.*
> *Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,*
> *los morlacos del otario los jugás a la marchanta*
> *como juega el gato maula con el mísero ratón.*

A Horacio Salas y Horacio Ferrer les escuché decir, casi a dúo, que no dudarían ni un instante en cambiar sus respectivas obras poéticas por eso de «la vida te ríe y canta», un extrañamiento metafórico realmente formidable.

En la Buenos Aires de Celedonio Flores, detrás de una mujer «abacanada» había siempre un bacán que «acamala» –otro acierto lingüístico–, uno de los tantos millonarios que se daba el gusto de la doble moral burguesa, esa que musitaba entre pares: «una cosa es la mina, otra bien distinta la madre de mis hijos». De todos modos, para el ex amante *rechiflao*, el hombre es y será siempre un otario, víctima inconsciente del juego predatorio de la noche porteña. Lo único que el dinero puede hacer es demorar la noticia de un hecho inmutable.

En su libro de memorias, Tania cuenta que, antes de conocerlo a Discépolo, ella recibía todo tipo de regalos y favores de gente de doble apellido que la visitaba en el cabaret en busca de amores cortesanos. No se trata entonces de una mitificación literaria de poetas machistas y resentidos; en todo caso, éstos agregan la puntuación moralista. Pero volvamos a «Mano a mano». Hacia el final, aunque insinuado desde el principio, asoma una predicción: esa chica volverá a la pobreza, o por lo menos deberá resignarse ante la decadencia física. Cuando el cuerpo pierda su lozanía –el cuerpo de mujer, moneda de cambio, puede acelerar los tiempos siempre inciertos del ascenso social, acaso como hándicap para resistir la debacle temprana–, entonces el «mañana» será triste. Es la moraleja del que apostrofa, si bien Celedonio, que por algo era un poeta que se las traía, no se limita a condenar. Tiende la mano como señal de amistad y asegura no guardar rencor alguno, ya que ella y él están «mano a mano».

Aquí hay un secreto que el tango guarda para sí. ¿Por qué los ex amantes están mano a mano? ¿Qué inventario ha hecho el narrador para llegar a esa conclusión? ¿Qué recordó y qué olvidó? ¿Cuáles son esos favores recibidos que cree habérselos pagado? En la dificultad de responder estas preguntas reside, al menos parcialmente, el encanto de «Mano a mano». De la última estrofa se desprende una dignidad de buen criollo, un poco a la manera de Martín Fierro:

Y mañana cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en el pobre corazón
si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo
acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
pa ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.

Sobre la historia de la canción, sólo digamos aquí que Flores le acercó la letra al dúo Gardel-Razzano para que la musicalizara y la cantara, como había sucedido unos años antes con «Margot». De la música se hizo cargo Gardel, con ayuda del guitarrista José Ricardo. El Zorzal le inventó a las quintillas de Flores una música en dos secciones que se alternan de estrofa en estrofa. Debe haber pocos ejemplos en la historia de la canción argentina en los que una música quede tan claramente subordinada a una letra. (Valgan como prueba de esto las letras que el uruguayo Humberto Correa y el chileno Pepe Aguirre escribieron sobre la música popularizada por Gardel, si bien ninguna llegó a competir con la de Flores.) La melodía es rítmicamente muy regular –una seguidilla de semicorcheas– y de escaso rango tonal. Tiene un cierto aire campero, seguramente influido por el repertorio habitual del dúo.

De las dos versiones gardelianas –una de1923 y la otra de 1928–, sin duda brilla la segunda, registrada en un año particularmente productivo en la vida artística de Gardel. Para Julio Cortázar, se trataba de la mejor interpretación en la carrera del astro. Parece una afirmación un poco exagerada, aunque hay que evaluarla en su contexto. Cuando la dijo o escribió, Cortázar tenía 39 años, estaba a punto de irse a vivir a París y añoraba las formas pretéritas de la cultura popular, en marcado rechazo al peronismo y su cantor emblemático, Alberto Castillo.

Pieza clásica del género, «Mano a mano» fue interpretada por muchos, en diferentes momentos. Permítaseme recomendar la versión que Caetano Veloso hizo con el único acompañamiento de Jacques Morelenbaum en cello. La voz y el instrumento establecen un clima sagrado. «Mano a mano» se convierte así en un réquiem clásico. Y quizá siempre lo haya sido. Réquiem para una relación de saldo empardado, aunque es claro que una de las partes seguirá sufriendo.

«Griseta»
(Delfino-González Castillo)

A diferencia del tango anterior, éste vale más por la música que por la letra, si bien los versos del dramaturgo José González Castillo merecen algo más que un par de renglones. En realidad, separar letra y música es perversión siempre frustrante. Y tal vez lo sea más en este caso. El gran Enrique Delfino –al que el musicólogo Pablo Kohan considera una de las fuentes del Gardel compositor– fue un melodista de primer orden. En 1924, logró con este tango una música tan romántico tardía, tan ensoñadora en sus giros melódicos, con su segunda parte de proyección sinfónica –es fácil imaginar el *tutti* de las cuerdas, con un ligado interminable–, que cuesta creer que músico y poeta no hayan trabajado juntos, en un mismo cuarto, sobre el piano ambos, tachando palabras y agregando notas. He aquí el triunfo de la canción como síntesis.

Mezcla rara de Museta y de Mimí,
con caricias de Rodolfo y de Schaunard,
era la flor de París,
que un sueño de novela trajo al arrabal…
Y en el loco divagar del cabaret,
al arrullo de algún tango compadrón
alentaba una ilusión:
soñaba con Des Grieux,
quería ser Manón.

Nada de lunfardo. Seis nombres franceses en una sola estrofa. Referencias al *demi monde* de la *belle époque*, entre Buenos Aires y París. Pero referencias más trágicas que frívolas, como todo sueño de novela.

La sobreabundancia de nombres de ópera y literatura –de la bohemia de Murger, pasada por el talento de Puccini, a la *Dama de las Camelias* de Dumas– fija un marco más europeísta que estrictamente porteño, por más inmigración y apetencia transoceánica que le reconozcamos a nuestro país. Por su parte, Delfino era un maestro de las variedades musicales, y su bellísima melodía fundamenta la categoría de tango-romanza; categoría un tanto débil en términos genéricos, que

solía aplicarse para diferenciar una idea musical más lírica que rítmica.

En fin, «Griseta», escrita para el sainete *Hoy transmite Ratti Cultura*, es una canción bipolar, situada entre dos mundos, entre dos especies musicales, entre el sueño y la vigilia. Denuncia el síndrome Madame Bovary –«el mate lleno de infelices ilusiones», prefirió decir Celedonio Flores con menos sutileza–, para terminar siendo la canción preferida de la lectora romántica, acaso un poco alejada, por sensibilidad o prevención, del universo del tango típico.

La letra nos presenta a una obrera francesa que llega a Buenos Aires seguramente engañada. *Grisette* era la tela gris con la que se confeccionaba la ropa de las trabajadoras francesas. La pobre quiso salirse de la alienación del trabajo capitalista, aunque por lo que se ve era una activa lectora. (Irónicamente, no fue la mecanización laboral sino la lectura desbocada lo que la alienó, condenándola al infierno porteño. El *bovarismo* es un mal cultural, no social.) Hasta fines de los 20 era frecuente que chicas engañadas hicieran el tránsito de la Europa industrial a la Buenos Aires de rufianes y meretrices.

Eran tiempos de Zwi Migdal, no olvidarlo. La historiadora Donna Guy, que investigó detenidamente el tema de la prostitución legal en Buenos Aires, cita la novela *Carne importada,* de Eduardo López Bagó, escrita poco antes de que concluyera el siglo XIX. Seguramente González Castillo la leyó. La novela narra las desdichas de una joven española que viaja a Buenos Aires para trabajar de institutriz y termina satisfaciendo los deseos del hijo de un poderoso político argentino. No era un tema escondido: con sólo frecuentar los cabarets de los 20 se podía tener una noción de aquel tráfico humano. Mujeres polacas, españolas y francesas eran las más buscadas, o las menos protegidas en sus países de origen.

Sobre las francesas en particular se combinaba la fantasía de determinadas técnicas sexuales con la muy argentina sobrevaloración de la cultura gala, esa «poesía del Quartier». Parece un chiste de mal gusto, pero también en el campo de la prostitución y sus zonas aledañas reinaba el esnobismo. Entrevistado para un libro sobre los años 20, Enrique Cadícamo supo confiarme su recuerdo de chicas francesas que animaban las noches del Tabarís. No eran exactamente prostitutas, me advirtió Cadícamo, sino diestras bailarinas, contratadas para tango. Pero, claro, eran mujeres subsumidas en un mundo oscuro. No eran

soberanas de sus cuerpos. Encima estaban inmersas en otra lengua, otra topografía urbana, acaso otras costumbres. Pizpiretas, sentimentales y coquetas, cotizaban bien en el mercado sexual de la época. Solían terminar casadas con estancieros. No todas, claro. Las menos afortunadas languidecían, después de una breve vida de mantenida, como «Madame Ivonne», o como «Griseta», aturdida por el champagne, exaltada por la cocaína.

Del gris de la prenda de trabajo que dejó en Francia al rojo y negro de la pollera con tajo: el itinerario de la que quiere ser Manón se frustró, como tantos otros. ¿Por qué nunca se cuentan los caminos del éxito? Tal vez porque las buenas canciones son, en el fondo, siempre críticas, no están a gusto en este mundo. Aun cuando suenan moralistas o fatalistas. Un mundo sin éxito es un mundo a mejorar. El anarquista González Castillo no podía sino denunciar la sordidez del arrabal, reverso del sueño americano:

Mas la fría sordidez del arrabal,
agostando la pureza de su fe,
sin hallar a su Duval,
secó su corazón lo mismo que un Muget…
Y una noche de champagne y de cocó,
al arrullo funeral de un bandoneón,
pobrecita, se durmió,
lo mismo que Mimí,
lo mismo que Manón.

¿Para seguir escuchando? No dejar pasar la «Griseta» de Lidia Borda, acompañada por el pianista Diego Schissi. Y un dato adicional: Enrique Maciel y Héctor Pedro Blomberg compusieron «La que murió en París» sobre el menos frecuente tópico de la criolla que viaja a Francia. Viaje en sentido contrario, pero con final trágico similar:

Siempre te están esperando
allá en el barrio feliz!
Pero siempre está nevando
sobre tu sueño en París.

«El ciruja»
(De la Cruz-Marino)

Cuando los expertos en lunfardo se refieren al tema de sus desvelos, siempre citan la letra de este tango de 1926 como el desiderátum de la jerga popular. Por su parte, la crítica Rosalba Campra elige el primer verso de «El ciruja» para titular su excelente ensayo sobre la retórica del tango: *Como con bronca y junando…* Es una expresión antigua, que ya pocos recuerdan. Pero esos pocos la recuerdan bien, y de vez en cuando la emplean. Se la he oído decir a gente que fue joven en los 40, o quizá también en los 50.

La letra de tango debutó entre Villoldo y Contursi prendida a un glosario marginal, pero con «El ciruja» dobló la apuesta, dejó de lado cualquier alambicamiento modernista y sacudió a propios y ajenos con la violencia de las palabras, acaso más penetrantes que el facón que termina condenando al protagonista de esta historia de amor, traición, muerte y recuerdo. En su tiempo, muchos se mostraron algo recelosos ante la dureza de «El ciruja», como si la música popular en su conjunto hubiera llevado las cosas demasiado lejos. Se dice que fue un juego entre letrista y músico; el primero le habría prometido al segundo escribir la letra más rea de la historia. Aparentemente lo logró.

Entre la cárcel y la inmigración –las dos grandes fuentes del imaginario lingüístico argentino–, el lunfardo proliferó con seducción impar. Pocos se le resistieron. Por la época de «El ciruja» también batallaban los tangos reos «Compadrón», «Mala entraña» y «Malevito», entre muchos otros. Tanto los puritanos que advertían de los peligros de la degeneración del castellano como sus románticos defensores intuyeron que al lunfardo no había con qué darle, por lo menos hasta principio de los 30. Como se sabe, los militares del 43 buscaron limitarlo con decretos tan absurdos como sintomáticos.

El argot porteño estalla en «El ciruja», haciendo de este tango una barrera para cualquier turista que aprendió español en su país de origen y sale esperanzado a la caza del tango argentino. Su historia es simple y potente. El Ciruja es el sobrenombre de un guapo o compadrito –para el caso lo mismo da, dejémosle esa distinción a Borges–, «listo para el tajo» pero, cuándo no, débil para las cosas del amor. Por matar al cafiolo que explota a la muchacha de la que está

enamorado –la que a su vez, por lo que se entiende, le cobra al matón para alimentar las arcas del proxeneta– terminará en la gayola. ¿Cómo es ella?

Era un mosaico diquero
que yugaba de quemera,
hija de una curandera
mechera de profesión.
Pero vivía engrupida
de un cafiolo vidalita
y le pasaba la guita
que le shacaba al matón.

Pero lo mejor de «El ciruja» está en su comienzo, cuando el hombre, resentido y a la vez temeroso de no encontrar nada o casi nada de lo que dejó, vuelve al arrabal después de una temporada en la cárcel. La felicidad de aquellos días es ahora un mero dato catastral. Es uno de los grandes comienzos de la historia del tango canción:

Como con bronca y junando
de rabo de ojo a un costado
sus pasos ha encaminado
derecho pa'l arrabal.
Lo lleva el presentimiento
de que en aquel potrerito
no existe ya el bulincito
que fue su único ideal.

La letra fue escrita por Francisco Alfredo Marino y la música por el bandoneonista Ernesto de la Cruz. En su libro *100 tangos con su historia*, Norberto Chab cita una entrevista que logró hacerle a Ernesto de la Cruz poco antes de su muerte. Allí el músico contó un par de cosas muy interesantes. La primera: que hacia 1926 el lunfardo no era tan común como uno piensa (Chab y quien esto escribe se han tomamos el atrevimiento de poner en duda esta aseveración, tal vez producto de alguna confusión de fechas o épocas). El otro dato interesante que brindó De la Cruz es menos controvertido: tanto en el tango como en la ópera, según el consejo que Gilardo Gilardi le habría dado

al tanguero, siempre es mejor que el músico trabaje sobre una letra dada y no a la inversa.

«El ciruja» tiene más de una versión memorable: Carlos Gardel, Rosita Quiroga, Ignacio Corsini, Julio Sosa con Francini-Pontier, Edmundo Rivero… A mí me gusta la versión de Sosa, cantor hoy un tanto desdeñado, quizá por la maqueta de guapo tardío que representó sobre el final de su vida. Por su parte, los libros de referencia coinciden en destacar la grabación de la orquesta de Alfredo de Angelis, con la voz abaritonada de Julio Martel. No está mal, el arreglo contempla un pasaje en contratiempo a la manera de Pugliese o Piazzolla (recordemos que De Angelis era la Némesis de Astor) y Martel canta consustanciado con las desgracias del pobre Ciruja.

Más acá en el tiempo, Dolores Solá y La Chicana dicen lo suyo, en el contexto de una cultura postanguera muy atenta a los años 20 y a su delicioso bestiario de cuchilleros, cafiolos y «mosaicos diqueros» o, como prefirió grabar Gardel para que se entendiera, «papas papusas».

La melodía de «El ciruja» es bastante sencilla, de invocación dancística. De todos modos, lleva algún tiempo aprenderse ese motivo de escala cromática ascendente que sella, desde el primer compás, el diseño melódico y rítmico del resto de la canción. Reina la semicorchea, como apurando el paso de El Ciruja hacia el potrerito donde quedó esa entelequia, ya irrecuperable, llamada felicidad.

«Siga el corso»
(Aieta-García Jiménez)

Sabemos de la euforia de los carnavales de otros tiempos. En el siglo XXI, arqueólogos de aquella fiesta popular intentan denodadamente volver a la vida lo que fue el gran descontrol anual de las sociedades. Pero es en vano; conformémonos con las comparsas de la televisión y los corsos de algunos barrios. Al fin y al cabo, como vaticina el tango, «todo el año es carnaval». La gente ha encontrado sustitutos de aquellas fiestas, y quizás el carnaval no sea socialmente necesario, aunque muchos piensen que el corso sigue por otros medios. La

verdad es que no hay fundamentos morales para afirmar que las diversiones de antes eran mejores que las de hoy.

Los viejos corsos son viñeta en la novela de Adolfo Bioy Casares *El sueño de los héroes* y en este tango de Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez, escrito en 1926 sobre una idea eminentemente teatral y para ser estrenado en los bailes del club Eslava que se llevaban a cabo en la confitería L'Aiglon de calle Florida. Dos años antes, Juan Andrés Caruso y Luis Cosenza habían abordado la misma temática en «Sacate la careta», pero con resultados más modestos. Lo mismo puede decirse de «Yo me quiero disfrazar» –un éxito de Magaldi– y «Cascabelito», otra de Juan Andrés Caruso.

Así como Discépolo implantó en la letra de tango la figura del arlequín –otra desprendimiento de la escena–, García Jiménez rescató, también de la *Commedia dell'Arte*, a la Colombina, marquesa «de risa loca», y el desfile completo. Escribió para el primer bis, que casi nadie canta:

Con sonora burla
truena la corneta
de una pizpireta
dama de organdí…

Letra pletórica de modernismo literario, trae expresiones como «Dama de organdí…», y en otros versos «linda maragata» y el muy bizarro «Bajo los chuscos carteles». Hoy nadie habla así… y es posible que tampoco en 1926. El poeta esquivó con cuidado el lunfardo, y al esquivarlo salió de la barriada para meterse en el centro iluminado de la fiesta urbana.

Quiero reparar por unos segundos en este punto: el gran destape de la fiesta de Dionisio resulta ser, tanto en el plano de la retórica como en el del asunto, una cosa ligera y adecentada. ¿Irónico, no? De lo que puede inferirse que nada de transgresor tiene el carnaval cuando deviene en alambicado tema de tango. Tampoco se trata de defenestrar al inspirado García Jiménez –en todo caso, reservemos el escrache para «Viva la patria», esa propaganda cantada del golpe del 30–, sino más bien de observar que en los dominios de la canción el modo suele ser más importante que el asunto. Y definitivamente más inquietante.

El maestro Anselmo Aieta, músico quizá un tanto subvalorado en la historia de la música argentina, sabía descollar con los elementos mínimos: entre dos acordes mayores, de tónica y de dominante, transcurre toda la primera parte de esta pieza que no presenta ninguna novedad formal (16 compases para cada parte, con un interludio instrumental de cuatro compases entre una y otra). La melodía viborea diatónicamente, reproduciendo al final de cada frase la marca *habanera*, esa figura de cinco notas por compás. ¡Imposible un dos por cuatro más fiel a su tradición!

Es una música alegre, como alegre debe ser todo carnaval. Con sólo escucharla una vez se nos pega a los labios. Casi una marcha, si no fuera por esas identidades rítmicas antes indicadas. Después del interludio –en las versiones orquestales suelen marcarlo el piano o la fila de bandoneones–, viene el meollo, con un diálogo virtual, lleno de expectativa sentimental y, por qué no, de ansiedad amatoria. En un baile de máscaras se esconden las identidades, y el flirteo se hace escurridizo, sumiendo a sus protagonistas en un clima de incertidumbre. La rúbrica de esta estrofa, «Detrás de tus desvíos, todo el año es carnaval», quedará como frase idiosincrásica. Suele usársela para criticar ciertos hábitos nacionales:

¡Te quiero conocer!
Saber adónde vas…
Alegre mascarita, que me gritas al pasar:
«–¿Quién soy?… ¿A dónde vas?…
«–Adiós… Adiós… Adiós…
«¡Yo soy la misteriosa mujercita de tu afán!»
¡No finjas más la voz!
¡Abajo el antifaz!
Tus ojos, por el corso, van buscando mi ansiedad…
¡Descúbrete por fin!
Tu risa me hace mal…
Detrás de tus desvíos, ¡todo el año es carnaval!

Canción importante del repertorio gardeliano, «Siga el corso» ha sido una tentación para muchos intérpretes. En 1953, la orquesta de Horacio Salgán registró una transcripción memorable. Memorable por el arreglo –cúspide instrumental en la historia del género– y por la

voz de un muy joven Roberto Goyeneche, quien con sus ligados, matices dinámicos y determinación melódica le hizo un gran favor a García Jiménez, a la vez que cumplió en demostrar qué interesante compositor fue Anselmo Aieta.

«Qué vachaché»
(Discépolo)

Después de probar, con suerte dispar, los caminos de la actuación y la dramaturgia, Enrique Santos Discépolo halló en el tango su forma expresiva. No para dejar las otras; en todo caso, para desarrollar una poética personal en varios frentes a la vez. Discepolín, hombre orquesta. «Pulgarcito filarmónico», lo bautizó Carlos de la Púa.

«Qué vachaché» fue su primer tango importante, pero no su primer éxito. Sólo a partir de la muy extendida repercusión de «Esta noche me emborracho», de 1928, la atención del público viró hacia esa curiosa e irreductible pieza de protesta sarcástica. Como esos novelistas que los lectores descubren en su tercer o cuarto libro –y entonces ellos, los lectores, salen en tropel a buscar el opus número uno del autor descubierto, con la ilusión de que tal vez allí se esconda la clave para entender lo que vino más tarde, cosa que no siempre acontece–, Discépolo sería apreciado retrospectivamente, a punto tal que un periodista llegó a decir, sólo tres años después, que con él había nacido la filosofía en el tango, algo que en 1926 nadie advirtió.

¿Cuál es la filosofía de «Qué vachaché»? La del desencanto, la favorita de Discepolín, que más que una filosofía es un temperamento cultural, típico del período de entreguerras y que muy posiblemente llegó hasta los hermanos Discépolo mediante el teatro de Luigi Pirandello. Ferozmente teatral, como la voz de todos sus tangos, «Qué vachaché» fue oído de distintos modos según pasaron los años: de cierta confusión finalmente convertida en indiferencia, a un interés de tipo sociológico. ¿Cuánta «realidad» habitaba en ese tango? ¿Dónde empezaban y dónde terminaban las convenciones tangueras?

Por lo pronto, Discépolo apela al recurso ya muy probado de combinar primera y segunda persona en la forma de una interpelación

monologada. ¿Quién habla? Una mujer. ¿Será por eso que Tita Merello se adueña de ese tango? ¿Será por eso, por la cuestión del género, que la mejor intérprete de «Qué vachaché» es Rosita Quiroga, decidora implacable, escoltada por su propia guitarra?

Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida,
ya me tenés bien requeté amurada.
No puedo más pasarla sin comida,
ni oírte así, decir tanta pavada…
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?
Si aquí ni Dios rescata lo perdido:
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!

Ella, cínica, «de vuelta», le enrostra a él, ingenuo y bien pensante, tener una visión poco realista de la vida. De entrada, Discépolo nos cambia las reglas del juego. Hay mucho lunfardo, sí, y hasta podemos imaginar una escenografía de piecita de pensión, o quizá de cocinita de casa de barrio. Hay abandono –«ya me tenés bien requeté amurada»– pero no del tipo mina-ambiciosa-se-fue-con-proxeneta, sino de naturaleza muy diferente: «amurada» aquí quiere decir desatendida.

Él parece estar en presencia corporal, pero con la cabeza en otra cosa. El tipo no le cumple, pero no porque salga con otra, sino porque piensa en el mundo y entonces desespera. Es un personaje de Dostoiesvki antes de endurecerse. Entre bueno y tarambana, entre progresista y tonto, tendrá que aprender una lección dura en boca de una mujer que no es vampiresa sino una observadora lúcida y descreída. Ella no actúa como las mujeres del tango; sencillamente no actúa, ni bien, ni mal. Sólo piensa, y sus conclusiones son desoladoras:

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,
vender el alma, rifar el corazón;
tirar la poca decencia que te queda,
plata, plata y plata… y plata otra vez…
Así es posible que morfés todos los días,
tengás amigos, casa, nombre… y lo que quieras vos.
El verdadero amor: se ahogó en la sopa;
la panza es reina y el dinero Dios.

Impiadosa, ella arremete contra las creencias y contra la voluntad de cambio. Su filosofía es la de Horacio, o la del Viejo Vizcacha, por qué no. «Vender el alma, rifar el corazón»: he ahí el costo que hay que pagar si se quiere un ajuste seguro al mundo tal cual se nos presenta. Aunque quizá la ratio última de esta demoledora letra sea la crítica moral a los cínicos y descreídos. Quién sabe. Si «Mi noche triste» reelabora el tema del abandono buscando identificarse con el pobre amurado, «Qué vachaché» planta una distancia. La conciencia ridiculizada por ella quizá reaparezca, fortalecida, escandalizada ante tanto cinismo, en un público que, con los años, depositaría en los tangos de Discépolo la última esperanza de un despertar ético.

El talento aforístico del «filósofo del tango» prospera en esta canción. Ya lo vimos: «El verdadero amor: se ahogó en la sopa», lápida para cualquier salida romántica. En las estrofas siguientes vendrán perlas del ingenio discepoleano: «Vos resultás, haciendo el moralista, un disfrazao sin carnaval», y la infaltable referencia bíblica: «Qué vachaché, si hoy ya murió el criterio, ¡Vale Jesús, lo mismo que el ladrón!»

Con música del propio autor, «Qué vachaché» es un momento de autoconciencia de la cultura del tango. Nunca antes tantas cosas fueron dichas en la forma breve de una canción.

«Caminito»
(Filiberto-Peñaloza)

Eran amigos y compinches de correrías. Ambos simpatizaban con el ideario anarquista y se llevaban bien con los socialistas, que por entonces abundaban en una Buenos Aires insurgente. Un tango, «Malevaje», los reunió para la posteridad. Sin embargo, sus sensibilidades no compatibilizaban del todo. Discépolo era mordaz y cómico; llegado el caso, poeta de la angustia. En cambio, Juan de Dios Filiberto era sencillo, directo, de halo romántico y tal vez un poco silvestre. Indudablemente, Gabino Coria Peñaloza fue un autor bien a la medida de Filiberto, más a la medida que Discépolo. Juntos escribieron «El pañuelito», «La vuelta de Rocha» y «Caminito», tangos en

los que predomina la evocación sin reveses, sin malicia, sin otra intención que el homenaje.

Caminito que el tiempo ha borrado
que juntos un día nos viste pasar,
he venido por última vez,
he venido a contarte mi mal.
Caminito que entonces estabas
bordeado de trébol y juncos en flor,
una sombra ya pronto serás,
una sombra lo mismo que yo.

Con su melodía de amplio vuelo, la creación de Filiberto –se dice que es uno de los tres o cuatro tangos más conocidos en el mundo entero– podría encajar en el rubro «romanza», si no fuera por el atavismo de su ritmo, siempre a tierra. (Entrevistándola para que hablara de Discépolo, Tania me dijo –creo que se le escapó– que a éste le exasperaba la cuadratura rítmica de Filiberto.) Finalmente, «Caminito» se editó como «canción porteña». Los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón festejaron esta innovación. Raúl la citó en el poema «La calle con tango». Repara el poeta en la condición esencialmente *cantabile* de la pieza:

Hay un tango canción, como un poema en tango,
sugestivo, tristón, con algo de ese clima
del «spiritual blues».

Enrique fue más ponderativo aún al situar a Juan de Dios Filiberto en una genealogía de canción netamente argentina: «Desde aquí, Juan de Dios Filiberto trata de dar al pueblo que, desde el triste y la zamba, pasando por la vidala y el estilo, llegó al tango, una nueva canción. Y fue así cómo, amalgamando el sentimiento de la milonga con el ritmo del tango, realizó la canción porteña».

La letra de Coria Peñaloza –pocos se acuerdan del pobre Coria– se adelanta unos años a las evocaciones nostálgicas de los letristas del 40, cuando el barrio –en este caso, la Boca, barrio fundacional para la cultura del tango– borró de un plumazo todo relato de ascensos turbulentos y oscuras pasiones.

En suma, «Caminito» es el aria de una Buenos Aires más soñada que real. Despoblado de los personajes de «la mala vida», ese «caminito» parece salido de una canción folclórica, como sugiere la observación de Enrique González Tuñón. Pensemos, por ejemplo, en la cueca «Calle Angosta», de Villa Mercedes, provincia de San Luis. Allí el terruño es invariablemente recordado con una mezcla de tristeza y gratitud. Obviamente, «Caminito» no escapa a cierto *pathos* tanguero –«yo a tu lado quisiera caer,/ y que el tiempo nos mate a los dos», exagera hacia el final–, pero prima la contención. Y también la contemplación, como en el folclore: ese caminito se erige en la memoria como un paisaje completo.

Sin duda, se trata de un verdadero himno a (de) Buenos Aires. Enrique Villegas, genial «Mono» del jazz, solía tocar una versión blusera del tema de Filiberto, para indignación de los fundamentalistas. Generalmente lo hacía a pocos minutos de distancia del «Saint Lois Blues», la composición de W. C. Handy que el pianista argentino siempre anunciaba como «el himno del jazz». En cierto modo, ambos «himnos» son comparables. Handy estilizó el blues para introducirlo formalmente en los repertorios de variedades de principios del siglo XX. Y Filiberto aligeró aquellas inflexiones más arrabaleras, para darnos un tango «liso», que tanto técnica como expresivamente se asemeja a un tipo de canción sentimental fronteriza respecto al género.

Quizás estemos frente a una regla general de todo himno: estilizar un sustrato popular hasta convertirlo en una representación neutral –o universal, si se prefiere– de una comunidad amplia y diversa. Como todo lector argentino recordará, el verso «una sombra ya pronto serás» sobrevivió como título de una novela de Osvaldo Soriano.

«Mis harapos»
(García-Ghiraldo)

Pocas canciones como ésta han recorrido el espectro completo de los géneros populares sin quedarse en ningún sitio en particular. De mi infancia, recuerdo a muchos cantándola, empezando por mi madre. Hoy sé que se la ha cantado desde todos los sitios de nuestro mapa

musical. Desde el tango, desde el folclore, desde la canción latina. Después de la grabación de Ignacio Corsini de 1927, pasó a la voz triunfante de Antonio Tormo, se pavoneó en las gargantas de tenores de zarzuela y renació –si acaso alguna vez murió– en el estilo sereno de Daniel Viglietti.

Pero independientemente de esos pasajes, «Mis harapos» rodó de boca en boca, fue ubicua a más no poder. Por ejemplo, los anarquistas se quedaron con la música y le agregaron una letra en homenaje a Simón Radowitsky, el joven de 18 años que en 1909 mató al jefe de la Policía Federal Ramón L. Falcón. Los peronistas, por su parte, convirtieron «Mis harapos» en «Oda a Perón»: «Oligarca caballero/ prototipo de negrero/que explotaste al obrero/ sin tenerle compasión…» En ningún caso la letra *ad hoc* respetó a la original. Sólo la idea de lucha de clases subsistió de canción en canción.

Con música de Marino García y letra de Alberto Ghiraldo, «Mis harapos» suena, antes que nada, a canción española. Da la impresión de que ésa es su matriz. Según advirtió Julio Nudler, un poema del puntano Alfredo Luque Lobos titulado «Déjame con mis harapos», originariamente aparecido en la revista *Fray Mocho* en 1903, habría inspirado –o quizá algo más– la letra de Alberto Ghiraldo. Pero con estas cosas nunca se sabe. Usurpación, plagio o influencia: todas ellas son palabras muy restrictivas a la hora de analizar los productos de la cultura popular.

Escrita en lenguaje «culto», completamente ajeno a toda forma de argot, «Mis harapos» contiene abundantes imágenes modernistas, cosa que se explicaría por la cercanía de Ghiraldo a la literatura de Rubén Darío y de José Martí, escritores a los que trató personalmente. Lo mismo puede decirse de su estructura poética, con versos de 16 sílabas, según un viejo criterio de Arte Mayor. Sin embargo, como se descubre por la forma musical, el autor piensa en octosílabos, la medida de los romances y las canciones. Y duplica la medida, como si quisiera mantenerse equidistante de la poesía culta y de la popular:

Caballero del ensueño, tengo pluma por espada
mi palabra es el alcázar de mi reina la ilusión
mi romántica melena, así lacia y mal peinada,
es más bella que las trenzas enruladas de Ninón.

Con ritmo galopante en dos por cuatro, la primera frase avanza con muy pocas notas –un mismo Re alto se repite cuatro veces en el primer compás–, produciendo así la impresión de un caballero que efectivamente se desplaza heroico por los caminos de la vida. En realidad, no es un caballero; es un «caballero del ensueño», un Quijote con pluma por espada (imagen claramente sarmientina). Este hombre, más bohemio que pobre y más escritor que proletario, con melena romántica –el cabello largo era propio de los poetas y artistas de principios del siglo XIX–, tiene un primo con dinero, «rico, poderoso, bien querido». Un buen día los primos se cruzan en la calle. Para qué, el encuentro no puede ser más frustrante:

Me miró como al descuido: no dejó su blanca mano
se estrechara con la mía contagiándole calor.
Y él su smoking lo vestía, mi elegante primo hermano,
y alejóse avergonzado de su primo el soñador.

Si en los tangos el smoking es una prenda querida, a la que se pretende acceder o, como en el tango de Celedonio Flores, conservar, para Ghiraldo simboliza el egoísmo capitalista, a la vez que brinda al que lo viste una falsa imagen de dignidad. Los harapos, en cambio, son signos de una pobreza honrada, de humildad y franqueza. (La verdad es que el caballero del ensueño nos enrostra con tanta insistencia sus cualidades, que tenemos derecho a dudar de que se trate de un tipo realmente humilde.)

Se trata aquí de una historia de príncipe y mendigo, como la de Mark Twain, pero signada por el rechazo social. En la fábula del novelista norteamericano dos jóvenes físicamente iguales decidían cambiar sus identidades por un tiempo, para experimentar en carne propia los alcances de los prejuicios y los privilegios. Acá, en cambio, ni el pobre ni el rico anhelan lo que el otro tiene. La confrontación es clara y la distancia, irrevocable. El rico desprecia al pobre –ni la dádiva al estilo Dios se lo pague parece habitar en él–, pero mayor aún es el desprecio del que nada tiene. Un poco penitente, un poco hippie, en todo momento asertivo, el caballero del ensueño describe a su enemigo con dureza:

Arquetipo inconfundible de Tartufo que disfraza
Con el corte irreprochable de algún smoking o algún frac.
¡Tú eres primo el arquetipo! ¡Mis orgullos te rechazan!
¡Déjame con mis harapos! ¡Son más nobles que tu frac!

Alberto Ghiraldo fue el mayor referente intelectual del anarquismo argentino. Dirigió el diario *La Protesta*, escribió varias piezas de teatro, empezando por *Alma gaucha*, y mantuvo febriles discusiones con el campo intelectual y político de la Argentina, a través de las páginas de *Ideas y figuras*. Fue perseguido y se exilió en más de una oportunidad. David Viñas lo define como «el gaucho anarquista», en virtud de su intento por convertir a la figura de Martín Fierro en la de un ácrata enfrentado a toda forma de poder.

Por venir de quien viene, «Mis harapos» es una verdadera curiosidad del cancionero argentino. No debe extrañar que algunos folcloristas la sigan interpretando como canción anónima e intemporal. Tampoco que su público se identifique rápidamente con el primo pobre.

«Pero yo sé»
(Maizani)

Salía a cantar con atuendos masculinos. Era robusta –hoy diríamos «con sobrepeso»–, de mirada desafiante, conquistadora del mundo, ese mundo de hombres que sólo aceptaban a la mujer artista si ésta se limitaba a la radio o al teatro de revistas. Azucena Josefa Maizani, también conocida como La Ñata Gaucha, integró el Parnaso de las voces femeninas argentinas, quizás un poco por debajo de Mercedes Simone y a la misma altura que Ada Falcón, Tita Merello, Rosita Quiroga y Libertad Lamarque

Como la Simone, ella se animó a componer. A su tango más conocido lo tituló «Pero yo sé», en respuesta a todo esa información maliciosa que los varones escritores se reservaban –o espetaban frente al micrófono, según los ánimos– en sus elegías amorosas. Su versión nos sigue pareciendo grandiosa. No es la única, claro. Entre las voces mas-

culinas que encararon «Pero yo sé», destacan las de Raúl Berón con la orquesta de Aníbal Troilo y la de Héctor Pacheco con la de Osvaldo Fresedo. Dos caballeros de la entonación y el fraseo, indudablemente. Sin embargo, si el oyente descubrió el tema en la interpretación de su autora, al resto siempre le faltará cinco para el peso. Por una vez, la verosimilitud tanguera está más cerca de la mujer que del varón. Recientemente, Soledad Villamil reafirmó el carácter protofeminista de este tango.

Saber cosas de una mujer: base fáctica de la maledicencia, fuente siempre renovable del chisme o del brulote que, en función vengativa, desprestigia entre pares a la costurerita que dio el mal paso. Pero ahora tenemos a una mujer que sabe cosas de un hombre. ¿Qué sabe la Maizani en 1928?

Llegando la noche recién te levantas
y sales, ufano, a buscar un beguén.
Lucís con orgullo tu estampa elegante
sentado, muy muelle, en tu regia baqué.
Paseás por Corrientes, paseás por Florida;
te das una vida mejor que un pachá.
De regios programas tenés a montones,
con clase y dinero de todo tendrás.

Hasta ahí, una información que estaba al alcance de todos. Quienes se detenían un par de minutos en la esquina de Florida y Corrientes –calles en plena transformación en los 20, rebosantes de modernidad y aún de un cierto prestigio– descubría que con clase y dinero todo o casi todo se rendía a los pies del afortunado poseedor. Nuestro personaje es un *bon vivant* porteño, de la estirpe de «Garufa», si bien con más dinero y más «clase». El tipo se levanta a una hora insólita, el atardecer. Vive de noche, siempre prendido a un *beguén* –del francés *béguin*– o romance de temporada. Su moral en nada se parece a la de los inmigrantes trabajadores, esos que Carlos de La Púa retrató ferozmente en «Los bueyes».

¿Niño bien, pretencioso y engrupido? Un verdadero pachá, cuando en Europa a los argentinos de campo se los confundía con jeques y demás potentados orientales. Lujo asiático, lo que es decir lujo argentino: eso parecen indicar los regios programas, la regia *baqué*. (Cupé

de principio de siglo que pocos tenían, y esos pocos ostentaban.) Por cierto, no era un momento cualquiera; eran los años 20, los *roaring twenties*, los años locos. Bonanza bajo Alvear, aquel presidente que, para no extrañar mucho a su país viajaba a Francia con vaca y orquesta de tango a bordo.

Sin embargo, la sapiencia de la Maizani es del orden de los sentimientos, no de las ostentaciones. Ella ve por debajo de lo material. Y no le interesa hacer sociología, aunque virtualmente la hace. Más bien demuestra tener una forma diferente de sabiduría. Observemos esta diferencia. El varón del tango deschava de la mujer su venalidad, su precio, el calado inmoral de la que ascendió gracias a su cuerpo y su disposición al olvido. Podrá «entender» que tiene el mate lleno de infelices ilusiones, ese contenido fatuo determinado por una expectativa social que no debió ser. Pero finalmente condena la deslealtad respecto al origen. Maizani, en cambio, sabe lo que un psicoanalista o un amigo confidente prometen guardar en secreto: sabe que el derroche libidinal encubre una carencia.

Pero yo sé que, metido,
vivís penando un querer;
que querés hallar olvido
cambiando tanta mujer…
yo sé que en las madrugadas,
cuando la farra dejás,
sentís tu pecho oprimido
por un recuerdo querido
y te ponés a llorar…

Como si hubiera leído *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald, la Ñata Gaucha nos presenta al perdedor escondido en el ganador; mal de amor disfrazado con las prendas del *parvenu*. Otra vez el tema del disfraz, ya no para ocultar la identidad en un corso, sino para disimular los sentimientos verdaderos, o para escapar del dolor.

«La pulpera de Santa Lucía»
(Maciel-Blomberg)

La dupla formada por el compositor y guitarrista Enrique Maciel y el poeta Héctor Pedro Blomberg le cantó a una Argentina pretérita. La idealización de sitios y personajes de un pasado criollo parecía funcionar como contrapeso nacional ante la presencia mayoritaria de las culturas inmigratorias.

Avanzada criollista en el imaginario cosmopolita de los años 20, el cancionero de Maciel y Blomberg –que en algún sentido fue una proclama tácita contra el tango y su cosmovisión– estuvo hecho a la medida de la voz de Ignacio Corsini, un italiano llegado a la Argentina de niño. Corsini hizo teatro, discos, radio y cine. Fue muy querido y popular. La verdad es que fue casi tan exitoso como Gardel, al menos mientras El Zorzal vivía. Suponemos que, aunque también cantó «Patotero sentimental» y cosas por el estilo, se identificó con la temática y la ideología de Blomberg, hasta llegar a ser el mejor intérprete de una supuesta «canción federal». Al respecto, no fue del todo casual que protagonizara las películas *Fortín Alto*, *Santos Vega* y *Federación o Muerte*.

En cuanto a Héctor Pedro Blomberg, corresponde decir que tuvo cierta reputación en el mundo de las letras. Su poemario *Canciones históricas* formó parte de muchas bibliotecas de la época. El nombre de Blomberg en los créditos de una canción popular se consideraba un hecho enaltecedor, en un tiempo fuertemente sesgado por la polarización entre lo *culto* y lo *popular*. Digamos que se trató de un culto atento a lo popular, aunque su mundo popular atrasaba cuanto menos medio siglo. De cualquier manera, al público le encantaban esas evocaciones de un país lejano y romantizado.

Poco antes de que «Chispazos de tradición» hiciera furor en la radio, «La pulpera de Santa Lucía» fue un vals tan exitoso que logró barrer toda la escala social. Les gustaba a los ricos y a los pobres. A los hombres y a las mujeres. A los que no comulgaban con el tango, y a los que votaban a Gardel contra Corsini. Y presumiblemente les gustaba a los liberales igual que a los revisionistas.

Sin ser exactamente un tema rural, «La pulpera de Santa Lucía», estrenada por Corsini en el teatro Astral en 1929, evoca el país de

mediados del siglo XIX, con una ciudad de Buenos Aires determinada por parroquias, mazorqueros y amores gauchos. No me costó mucho averiguar que la parroquia citada estaba situada en el barrio de Barracas, un Barracas seguramente muy distinto al frecuentado por Villoldo una generación más tarde. Desde luego, la letra carece de lunfardismos. Lo raro es que evite los giros del habla gaucha. Es neutra, blanca y un poco insulsa. Pero acierta en la descripción de una mujer que despierta democráticamente el amor de todos los gauchos, sin perder por ello cierta cualidad intangible. Obviamente, no es la Historia con mayúsculas lo realmente interesante, sino la representación que el cancionero de Maciel y Blomberg formulan del pasado:

Era rubia y sus ojos celestes
reflejaban la gloria del día,
y cantaba como una calandria,
la pulpera de Santa Lucía.
Era flor de la vieja parroquia,
¿quién fue el gaucho que no la quería?
Los soldados de cuatro cuarteles
suspiraban en la pulpería.

Finalmente, parece decirnos Blomberg, no todas las mujeres de bares y fondas deben cargar con el estigma de la mala vida. Nunca me resultó muy verosímil esa rubia platónica, entelequia de mujer, sirviendo tragos a los soldados de cuatro cuarteles. ¿Y las «chinas cuarteleras» que, según nos informan las historias del tango, hacia 1870 satisfacían a los soldados en los días de paga? ¿Sólo suspiros masculinos despertaban en los varones necesitados? En fin, pasemos esto por alto. Al fin y al cabo, todo bosquejo romántico del pasado supone una buena dosis de fantasía. Y también una crítica al presente. Para un escritor tan prendido a las estampas rosistas, las pulperías debieron ser espacios impolutos, históricamente previos a los café cantantes y peringundines de la ciudad del tango, la ciudad de los inmigrantes.

De cualquier manera, aquella hada de ojos celestes no pudo escapar a las guerras intestinas de la Patria. Entre un payador mazorquero y otro unitario se dirime la lucha por el amor de la pulpera, con el triunfo del segundo. Para la historia de la canción argentina, sin

embargo, la guitarra del mazorquero siguió sonando por muchos años más:

Y volvió el payador mazorquero
a cantar en el patio vacío
la doliente y postrer serenata
que llevábase el viento del río:
«¿Dónde estás con tus ojos celestes,
Oh, pulpera que no fuiste mía?
¡Cómo lloran por ti las guitarras,
Las guitarras de Santa Lucía!»

Junto al guitarrista Enrique Maciel –de las filas de Corsini–, Blomberg escribió una ristra de canciones «históricas» de fuerte impacto en la ciudad y sus alrededores: «La mazorquera de Montserrat», «La canción de Amalia», «Tirana unitaria» y otras variantes de igual especie. Pero ninguna de estas canciones rozó siquiera la fama de «La pulpera de Santa Lucía». Corsini la grabó en varias oportunidades. Mientras escribo, suena una versión de 1929. Y corroboro dos sospechas. La primera es que Corsini cantaba agradablemente, pero sin el talento de Gardel. Y la segunda, que los guitarristas del primero superaban, en precisión e imaginación, a José Ricardo y sus amigos. Seguramente, la instrucción musical de Maciel se hace sentir en los contrapuntos y en la riqueza de planos sonoros que logran esas guitarras.

«Yira… yira…» *(Discépolo)*

La grabación que Carlos Gardel nos dejó de «Yira… yira…», del 10 de octubre de 1930, es un monumento al tango canción como forma artística. La interpretación es tan exacta y directa, tan poderosa su enunciación, tan sin rodeos ni adornos innecesarios, que podemos imaginar la felicidad que seguramente sintió Discépolo al escucharla. Si me apuran para que reduzca este inventario de canciones a unos

pocos títulos, den por hecho que entre ellos estará «*Yira… Yira…*», con su consiguiente recomendación discográfica.

En este tango, de pocos y contundentes vocablos lunfardos, la maldad del mundo se despliega al nivel de la calle. Su escala, menos ambiciosa que la de «Cambalache», no es la de la hecatombe. Es la del caminador de ciudad, un caminador ajeno a los placeres del *voyeur* moderno, ya que nuestro personaje debe –o deberá, en la profecía de Discépolo– gastar sus zapatos (*tamangos*) en busca del sustento. Que le vaya bien o mal, salvación o condena, sólo dependerá de la suerte, que es *grela* (mujer)… Bueno, no pretendamos un Discépolo feminista.

La ciudad moderna es un mundo de fieras. Así se lo dice el propio autor a Gardel en el corto que filmó Eduardo Morera. Ahí donde la mayoría de los letristas veían signos de una preciosa ciudad perdida (el barrio, la casita de los viejos, el Sur, la muchacha de arrabal, etc.), Discépolo no veía nada, ni antes ni después de la caída, o mejor dicho, veía cosas que no valía la pena celebrar. En lugar del Edén perdido, nos describe una realidad que fue, es y será (los tres tiempos de «Cambalache») tan dura como inanimada. Una realidad echada a su propia suerte.

Cuando la suerte, que es grela,
fallando y fallando
te largue parao…
Cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao…
Cuando no tengas ni fe,
ni yerba de ayer
secándose al sol…
Cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar…
La indiferencia del mundo
que es sordo y es mudo,
recién sentirás.

¿Un mundo indiferente es un mundo sin Dios? ¿Acaso toda crítica a la modernidad debe fundarse, reactivamente, en una defensa de

lo divino? No entraré aquí en la pastosa discusión sobre la religiosidad del filósofo del tango. En definitiva, creyente o no, el autor nos presenta un mundo desangelado y peligroso, en el que ya no quedan convicciones, si bien, como dije, nunca las hubo realmente. Hasta que llegue el día del juicio final, al hombre de la calle sólo le resta *yirar,* como la *yiranta*, esa prostituta sin prostíbulo que camina y camina la ciudad en busca de clientes. Y también el mundo *yira* que te *yira*, no tanto en un sentido copernicano como de desvarío moral. Hay un movimiento incesante y a la vez inútil.

Como puede imaginarse, este tango despertó alguna controversia entre los escritores de izquierda del grupo de Boedo, grupo con el que Discépolo tenía una evidente simpatía. El pesimismo fue siempre enemigo de la revolución. Discépolo, como Roberto Arlt, lindaba más con el pesimismo que con la revolución. El personaje de «Yira… Yira…» está completamente solo. Cuando advierte que «al mundo nada le importa», está incluyendo en ese mundo todo proyecto colectivo. Si el mundo es indiferente, sordo y mudo, entonces no hay *nosotros*. El único *nosotros*, por decirlo de algún modo, es diacrónico y socialmente desarticulado. Es el de: «a vos te va a pasar lo mismo que me pasó a mí».

Sin embargo, para Álvaro Yunque, un referente del comunismo argentino de los 30, «Yira… yira…» era ante todo un documento social. Denunciaba una realidad aún invisible en 1929 –el tango se estrenó en 1930– y que cobró dimensiones catastróficas a lo largo de la década infame. Luego podía disentirse de las aporías políticas de Discépolo. De su aparente falta de fe en la transformación social y política. De ese virus pirandelliano que lo hacía dudar ya no del poder transformador del hombre, sino de la existencia misma de la realidad. ¿O acaso no todo es mentira? Pero el documento social está, anunciaba Yunque.

Verás que todo es mentira,
verás que nada es amor…
Que al mundo nada le importa…
Yira…Yira…
aunque te quiebre la vida,
aunque te muerda un dolor,
no esperes nunca una ayuda,
ni una mano, ni un favor.

Obviamente, hay una música. Enfatizo *obviamente* no por la perogrullada de que «Yira… yira…» es una canción, sino porque Discépolo fue un músico de talento. Vale la pena reparar en el hecho de que su impacto poético es siempre un impacto musical. Discépolo tenía un desarrollado sentido de la melodía y del ritmo. Pensaba sus canciones en términos esencialmente musicales, contra lo que suele decirse. Sucede que sus letras son tan densas, invitadoras a una interpretación constante, que atraen nuestra atención con fuerza. Pero es raro que aislemos la letra del fraseo musical. El *ritornello* de la palabra *yira*, por ejemplo, es más música pura que palabras. El significado se diluye en el sonido y nos parece estar oyendo un bocinar que se pierde en el viento. (Quien mejor comunicó ese efecto fue Ada Falcón con la orquesta de Francisco Canaro.)

En ese sentido, este tango de Discépolo es una de esas máquinas imposibles de desmontar. En una oportunidad, el locutor y conductor Hugo Guerrero Marthineitz, seguro que para demostrar la legitimidad poética de un autor de tango, leyó por televisión varias letras completas del cancionero de Discépolo. Las leyó muy bien, como sabía leer el Peruano Parlanchín. Sin embargo, los que allí estábamos seguimos la lectura con un canturreo involuntario. Nadie puede olvidarse de las músicas de Discépolo.

«Acquaforte»
(Pettorossi-Marambio Catán)

Curioso destino el de este tango. Se ha hecho muy conocido no exactamente por su popularidad. Se lo interpreta poco, suele faltar en las antologías de letras de tango y tiene un atisbo de bizarría. Tal vez por eso impacta sin emocionar. Uno reconoce el valor de sus autores, pero hay algo en su música y en su letra que produce cierta distancia.

Su acción transcurre no en Buenos Aires sino en un cabaret de Milán, El Excelsior, en tiempos de Mussolini. Por allí anduvieron sus creadores en los años 20 y, según contó Carlos Marambio Catán en sus memorias, tuvieron algún problema con la censura fascista a la

hora de estrenarlo. La referencia europea es más clara cuando la letra refiere a una mujer que vende flores (se supone que dentro del cabaret) y antes supo ser «la reina de Montmartre». De todos modos, el espacio y los personajes descritos son más bien universales. Si algo terminó de adaptar esta canción al ambiente porteño, eso fue la versión de Agustín Magaldi de 1932.

Es media noche, el cabaret despierta,
muchas mujeres, flores y champagne.
Va a comenzar la eterna y triste fiesta
de los que viven al ritmo del gotán.
Cuarenta años de vida me encadenan,
blanca la testa, viejo el corazón.
Hoy puedo ya mirar con mucha pena
lo que en otros tiempos miré con ilusión.

Hasta ahí, ninguna novedad, salvo quizá esa imagen del tango como «eterna y triste fiesta». Parece una frase de *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, si no fuera porque ese ensayo se editó dos años más tarde. Sabemos que Carlos Marambio Catán, juzgaba con dureza el ambiente del cabaret. Su canción se alinea con «Sentencia» y «Pan», todos tangos en un tono de denuncia. No hay en su descripción del sitio nocturno la celebración pícara de un Enrique Cadícamo; ni siquiera esa creencia de que, al menos emborrachados, los noctámbulos olvidan por un momento su penar diurno. Al contrario, la vejez del narrador resulta más patética en la penumbra del cabaret que bajo la luz del día:

Las pobres milongas,
dopadas de besos,
me miran extrañas,
con curiosidad.
Ya no me conocen,
estoy solo y viejo,
no hay luz en mis ojos,
la vida se va.

El reconocimiento que ganó «Acquaforte» en la historia de la canción argentina se debe esencialmente a su tercera estrofa, repetición musical de la primera:

Un viejo verde que gasta su dinero
emborrachando a Lulú con su champagne,
hoy le negó el aumento a un pobre obrero
que le pidió un pedazo más de pan.
Aquella pobre mujer que vende flores
y fue en su tiempo la reina de Montmartre
me ofrece con sonrisa una violetas
para que alegren, tal vez, mi soledad.

Ni bacán que *acamala*, ni cafiolo *vidalita*. Ningún niño bien, ningún *garufa*. Directamente, «un viejo verde que gasta su dinero». Eso es naturalismo, eso es Émile Zola, no Rubén Darío. El mismo viejo verde que de noche dilapida su dinero –y lo dilapida mal, haciendo daño–, de día explota a sus trabajadores. La noche como reverso del capital: la plusvalía va a parar, entre otros destinos, al cabaret.

¡Por fin un tango anarquista! Podría ser un tango socialista, si no fuera que sabemos de las simpatías de Marambio Catán; o incluso un tango sindicalista, casi preperonista, ya que, al fin y al cabo, la indignación proviene de constatar la obscenidad en el gesto, el modo burdo con el que el viejo verde se ríe de la brecha social que lo separa del obrero.

Como sea, eso de «hoy le negó el aumento a un pobre obrero» hizo ruido. Si en los repertorios de los payadores abundaban las invectivas sociales, en el tango canción la crítica al orden solía ser más elíptica, siempre sujeta a distintas interpretaciones. En cambio, «Acquaforte» despertó la indignación social de sus oyentes, oportunamente aclimatados por la atmósfera melodramática de Agustín Magaldi. Después de esa versión, que vale por su impacto y por la valentía del intérprete por hacerla en tiempos de censura, no hay que perderse la de la orquesta de Osvaldo Pugliese con Miguel Montero. Es de 1958.

«Anclao en París»
(Barbieri-Cadícamo)

Del castigo griego al escape para salvar el pellejo, el exilio recorre un tupido camino a lo largo de la Historia. La canción argentina no ha sido insensible al tópico. «Tú que puedes, vuélvete», cantó Atahualpa Yupanqui pensando en un río que, condenado a fluir incesantemente, añoraba la calma de los cerros. El río quería volver y no podía. Eso mismo le sucedió a varios argentinos «anclaos» en París, entre los 20 y los 30. No tenían dinero, ni un trabajo estable que les permitiera ahorrar para el pasaje.

Se fueron de farra a París, creyendo que podían ganarse la vida bailando o cantando tangos y sacaron conclusiones apresuradas sobre el éxito de la cultura porteña en el mundo. En el 29 cayó la Bolsa de Nueva York, los bancos europeos entraron en default y el mundo se hundió en una profunda depresión. Por lo menos en Buenos Aires estaban los amigos, los hermanos, los vecinos. Pero había que conseguir una plaza en trasatlántico. Aun los precios de clase turista resultaban caros para la viveza criolla venida a menos. Por su parte, el cónsul argentino no les brindó muchas soluciones. Al fin y al cabo, ellos no llegaron a París para trabajar en la Cruz Roja. Fueron a jugar las fichas del lumpen, prendidos a la magia del tango. Ahora debían volver por sus propios medios.

Si bien los *anclaos* no eran exiliados, la imposibilidad económica los hacía sentir como tales. Al menos así lo detectó Enrique Cadícamo cuando a principios de los 30 viajó a París y luego a España. Estando en Barcelona, recibió un telegrama de Guillermo Barbieri, guitarrista de Gardel. Barbieri, en ese momento en Niza, acababa de componer una música que aún no había encontrado letra. Rápidamente, mientras apuraba un café en un bar, Cadícamo escribió «Anclao en París». El tema sería uno de los más solicitados en el repertorio de Gardel.

Dirigiéndose a la ciudad del tango, el *anclao* canta sus penas:

Tirao por la vida de errante bohemio
estoy, Buenos Aires, anclao en París.
Curtido de males, bandeado de apremios,
te evoco desde este lejano país.
Contemplo la nieve que cae blandamente

desde mi ventana que da al bulevar.
Las luces rojizas, con tonos murientes,
parecen pupilas de extraño mirar…

¿Qué ha sucedido con la París soñada? ¿Acaso fue necesaria la distancia kilométrica para aprender a valorar a Buenos Aires? En su libro de memorias, Cadícamo nos da a entender que el único amor resplandeciente es el de la distancia. Lo dice a propósito de «un panorama sentimental que estaba durando más de lo que hubiera deseado». Al distanciarse de ese amor, el deseo vuelve con toda su fuerza. En su tango, las ciudades son como mujeres que se aman, se olvidan, se extrañan y se vuelven a amar.

¡Lejano Buenos Aires,
qué lindo que has de estar…!
Ya van para diez años
que me viste zarpar.
Aquí, en este Montmartre,
Fabourg sentimental,
yo siento que el recuerdo
me clava su puñal…

Guillermo Desiderio Barbieri fue un compositor interesante. Sin la profundidad armónica de un Cobián –con él trabajaría Cadícamo enseguida– ni la contundencia rítmica de Discépolo, ofreció a cambio una soltura para melodías atrevidas, menos sencillas de lo que a primera audición parecen. En sus primeros ocho compases, la melodía de «Anclao en París» recorre una distancia de octava y media, en sentido descendente. El primer motivo es rítmicamente vivaz, con aire de guardia vieja. La segunda parte es musicalmente menos interesante, aunque Gardel la hace brillar, cuando concluye, sin demoras: «yo siento que el recuerdo/ me clava su puñal…» Las guitarras de Barbieri, Rivarol y Vivas se reparten la base rítmica con unos delicados juegos arpegiados. Todo transcurre en sólo 2 minutos con 4 segundos.

La canción es una celebración a Buenos Aires, aunque el celebrante sufre la distancia. La imagen del *anclao* es muy efectiva. Los barcos están anclados en los puertos o en sus proximidades. Pero se sabe que pronto partirán. El anclado está en tránsito, esperando el

momento para ir o regresar. Sin embargo, el *anclao* en París teme que el tiempo o la vida no estén de su lado. «Que la muerte lo encane» –otra magnífica metáfora– antes de la consumación del deseo: el regreso, la vuelta al nido.

Cadícamo cierra su letra con un sentimiento de profunda tristeza. Más allá de los incidentes de su personaje, el fantasma del exilio se cierne sobre la canción. Desde entonces, los argentinos diremos «anclao en París» o en cualquier otro sitio como quien siente que está condenado a una espera de final incierto, mientras el mundo de los afectos sigue su curso:

¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes,
Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal...!
Alguien me ha contado que está floreciente
y un juego de calles se da en diagonal...
¡No sabés las ganas que tengo de verte!
Aquí estoy parado, sin plata y si fe...
¡Quién sabe, una noche me encane la Muerte
y chau, Buenos Aires, no te vuelvo a ver...!

«Cantando»
(Simone)

Tan honda ha sido la relación de esta canción con su autora, compositora y principal intérprete, que con sólo oírla se reconstruye un mundo entero: el de la radio y las cancionistas de los años 30. En ese mundo, Mercedes Simone no tuvo rivales. Fue la gran voz femenina del tango, la mezzosoprano que transformó a sus oyentes cada vez que una nota brotaba de su garganta. No fue la más amada; Libertad Lamarque seguramente encabeza el podio de los sentimientos. Pero Simone fue cantante pura, voz hecha cuerpo de mujer. Con ella el tango expandió sus fronteras y puso al descubierto la endeblez de su discurso identitario, ya que la Simone abordó, junto a tangos arquetípicos, valses románticos, milongas suburbanas, canciones mexica-

nas –vayan a la versión de «Noche de ronda», por caso– y hasta un tema del repertorio de Billie Holiday, «Triste domingo».

En esa clase de canción popular «lírica» de los 20 y 30 se apunta «Cantando». Fue carta de presentación de Simone, siempre. Con sus versos, debutó en la película *Tango*, y así el cine sonoro debutó con la Simone. El asunto de esta canción no es tanto el tópico tanguero del abandono como el del amor no correspondido, una constante en la historia de la canción popular de todos los tiempos y todos los idiomas. Más que reprochar, la mujer sufre y cuenta su sufrimiento. Marca de género… ¿y de época? ¿Podemos reconstruir con sólo una canción el punto de vista de la femineidad rioplatense de principios de los 30?

Aceptemos al menos que en «Pero yo sé» se reconoce con claridad una voz de mujer, capaz de declarar sin rubor el acto de besar apasionadamente (¡tres veces en cuatro versos!) y a la vez mostrarse dubitativa, confundida, incapaz de controlar los efectos que el amor produce sobre su conducta:

Yo no tengo la dulzura de sus besos,
vago sola por el mundo sin amor,
otra boca más feliz será la dueña
de esos besos que eran toda mi pasión.
Hay momentos que no sé lo que me pasa,
tengo ganas de reír y de llorar,
tengo celos, tengo miedo que no vuelva,
yo lo quiero, no lo puedo remediar.

Comienzo arrebatado, de mujer romántica. En las páginas más novelescas de *El Hogar* y en las revistas semanales pobladas por cuentos de Belisario Roldán, Josué Quesada y otros *best-sellers* del ayer que hoy nadie lee ni recuerda, encontramos el mismo carácter. Pero el verdadero punto de esta canción está en su segunda parte. Una segunda parte que adquiere un protagonismo insólito para la época; o mejor dicho, para la estructura de los tangos, si acaso «Cantando» puede considerarse un tango. En efecto, cuando Simone arranca con «Cantando yo le di…», todo lo demás pasa a un segundo plano. La música invita al coro, quizá porque la canción en su totalidad refiere al canto mismo, acto primal de sociabilidad. Cantar

cuando no se puede llorar; cantar para expresarlo todo, entre signos de admiración.

¡Cantando yo le di
mi corazón, mi amor,
y desde que se fue
yo canto mi dolor!
¡Cantando lo encontré,
cantando lo perdí,
porque no sé llorar,
cantando he de morir!

Luego la mujer le reza a la Virgencita milagrosa para que su amor vuelva. Acto que, como ha señalado el historiador Alejandro Ogando, la victimiza in extremis, situándola más del lado de los alienados que de los soberanos. De todos modos, lo mejor está al principio. Y en el medio: «Cantando» vive en su estribillo, del mismo modo que «Como la cigarra» de María Elena Walsh luce en su metáfora de aquel pequeño ser que sólo percibimos cuando, aún a riesgo de morir, mantiene encendida la nota de su canto.

«Milonga sentimental»
(Piana-Manzi)

Sebastián Piana fue un consumado maestro de la milonga. Compuso en otras formas, cómo no, pero es indudable que la de la milonga lo sedujo de entrada, y él sedujo a la milonga, rescatándola de cierto olvido y llevándola a un auténtico *revival*. En realidad, Piana desarrolló la milonga en sociedad con Homero Manzi y a pedido de Rosita Quiroga, que buscaba más variedad dentro de una especie algo apagada. «Milonga sentimental» fue la primera de una serie magnífica.

Tenemos aquí una melodía y una letra específicas. Mientras que en el «canto por milonga» los versos se agregaban a una base musical que no variaba mayormente, Piana y Manzi crearon una milonga que es canción: paridad entre música y letra, que fluyen hermanadas,

sin falta ni sobrante. No es un hallazgo menor. Supone una dimensión lírica y expresiva que hasta entonces el género no había tenido en su etapa primitiva o instintiva.

¿Cómo llegó Piana a esta nueva fórmula? En parte se nutrió del arte de los payadores; en ellos estaba el diseño rítmico característico, la atmósfera rural, ese aire de cosa de campo recién llegada a la ciudad. Pero eso no le bastaba. Pianista de formación escolástica, apreciaba las estilizaciones de Julián Aguirre y Alberto Williams –«folclore académico», lo llaman algunos–, para dibujar desde el piano un tramado delicado, de precisión pentagramada. Dije «desde el piano». He ahí la clave: Piana reemplazó a la guitarra por el piano, desprendiéndose así tanto de la milonga-danza como de la milonga del decir payadoril. En cuanto a la estructura, trasladó la del tango, creando una milonga de dos partes y refrán. «Cambié la forma pero respeté tácitamente el ritmo, su simplicidad y su desarrollo tonal», les contaría él mismo a Noemí Ulla y Hugo Echave.

El comienzo de «Milonga sentimental» es uno de los fragmentos musicales más reconocidos de la Argentina. Es notable cómo Piana logró convertir una figuración rítmica tan tipificada como la de la milonga en la marca de una canción en particular: «Milonga sentimental» es *la* milonga, al menos en su forma canción. Se erige soberana como la madre de todas las milongas, aun de aquellas que la antecedieron. Con un sentido musical a la altura del desafío, Manzi eligió las palabras que perdurarían en el tiempo:

¡Milonga pa' recordarte!
milonga sentimental.
Otros se quejan llorando,
yo canto por no llorar.
Tu amor se secó de golpe,
nunca dijiste por qué.
Yo me consuelo pensando
que fue traición de mujer.

Como Discépolo en «Malevaje», Manzi reelaboró el tema del varón desdeñado por una mujer que, en este caso, se prefiere pensar traidora antes que desenamorada. (Después de todo, para la ideología del tango, traidoras son todas, en acción o en potencia. En cambio, el

desamor afecta individualmente, es una mácula personal.) Una galería completa de posturas altaneras se viene abajo. Queda un simulacro de guapo de ayer. Manzi se apiada del compadre, toma distancia de la secta del cuchillo y el coraje que, apenas un par de años antes, Jorge Luis Borges había encomiado con celo historicista. Al guapo de Manzi no le queda mucho más que un discurso autocelebratorio:

Varón, pa' quererte mucho,
varón, pa' desearte el bien,
varón pa' olvidar agravios
porque ya te perdoné.
Tal vez no lo sepas nunca,
tal vez no lo puedas creer,
tal vez te provoque risa
verme tirao a tus pies.

Y sí, seguramente ella se va a reír cuando lo vea tirado a sus pies. ¿Quién no se reiría? Al guapo de «Malevaje» sólo le restaba, para completar, ir a misa e hincarse a rezar. El varón de Manzi no llega a tanto –Manzi no llegó a tanto; su sentido del grotesco era más moderado que el de Discépolo–, pero es un hombre vencido, más allá de sus bravuconadas. Por eso esta milonga es sentimental, como anuncia el título. Y en el campo de los sentimientos, el héroe no cuenta mucho. Cuchillo y coraje serán valores de alta cotización en la épica, pero bastante inútiles en la guerra de los sexos. Y más inútiles aún cuando la meta de esa guerra es el amor. Penetrante como pocos, sin abandonar el tono y las analogías de la gauchesca, Manzi hace que su personaje reflexione, en voz alta y cantando, sobre el verdadero precio que debe pagarse cuando se pierde en el amor:

Es fácil pegar un tajo
pa' cobrarse una traición,
o jugar en una daga
la suerte de una pasión.
Pero no es fácil cortarse
los tientos de un metejón,
cuando están bien amarrados
al palo del corazón.

Finalmente, como en todo tango –esta milonga no puede ni quiere desprenderse de la cosmovisión de la canción porteña–, letra y melodía sobreviven al nudo pasional que relatan. Y entonces Manzi, poeta de las ausencias, maldijo a su propia canción, a la que llamó «milonga de evocación». El joven Manzi se adelantó así al Manzi de «Sur»:

Milonga que hizo tu ausencia
milonga de evocación.
Milonga para que nunca
La canten en tu balcón.
Pa' que vuelvas con la noche
y te vayas con el sol.
Pa' decirte que sí a veces,
o pa' gritarte que no.

Sin dejar sus prendas y ademanes femeninos, Mercedes Simone grabó «Milonga sentimental» el 4 de octubre de 1932, un año después de que la pieza fuera estrenada por la compañía de revistas de Arturo de Bassi. Luego, Virginia Luque llevó el tema al cine.

«Cambalache»
(Discépolo)

Según Leónidas Lamborghini, esta canción y no la de Blas Parera y Vicente López debiera ocupar el sitial del Himno nacional. En realidad, la *boutade* advierte no sólo sobre la popularidad y la trascendencia de «Cambalache», sino también sobre el hecho de que, para el sentido común de los argentinos, la pieza de Discépolo es una especie de contrahimno, una respuesta del ingenio popular a las promesas incumplidas del proyecto político duramente gestado a lo largo del siglo XIX.

Sin embargo, ese «ingenio popular», si acaso algo así existe realmente, no ha fluido naturalmente a través del tiempo para encaramarse en una canción. «Cambalache» no es una máxima anónima que

nos continúa desde el origen de los tiempos (o de la Patria); no es folclore de ayer para mañana; no es sabiduría popular, sino una cuidadosa elaboración discursiva, tanto textual como musical. Con su hálito de profecía autocumplida, con su carga de nihilismo a la Schopenhauer, tan eficaz provisión de sentencias nos viene formateando desde 1934, si bien con mayor intensidad desde la grabación de Julio Sosa con la orquesta de Leopoldo Federico de 1964. Vale preguntar entonces: ¿no seremos nosotros hijos de «Cambalache» y no al revés?

Pregunta sin respuesta, sin método posible para hallarla. Lo único que podemos hacer es revolver una vez más en esas líneas tan transitadas, tantas veces cantadas, en escenario y en la calle, tan desgajadas en discusiones de café y de Parlamento. Estamos, quién podría negarlo, ante un prodigio de música popular. Sería ardua, y quizá frustrante, la tarea de buscar en las tradiciones musicales de otros países un caso tan poderoso y duradero de empatía o identificación de una sociedad con una canción. Tampoco sería fácil hallar a un autor y compositor que tan soberbiamente se haya propuesto hacer una diagnosis de su sociedad, de su tiempo, de su mundo.

Que el mundo fue y será una porquería
ya lo sé…
(En el quinientos seis
¡y en el dos mil también!)
Que siempre ha habido chorros
Maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublé…

Siguiendo la línea crítica iniciada con «Qué vachaché» y continuada en «Qué sapa señor», Discépolo escribió «Cambalache» para la película *El alma del bandoneón* de Mario Soficci, pero la canción se estrenó en un teatro, entonada por Sofía Bozán. Desprejuiciada, desafiante, la Negra Bozán inauguró una ruta interpretativa extremadamente concurrida (¿fue porque Gardel murió sin grabarla y entonces no quedó una versión sagrada?), que incluyó a Ernesto Famá, siguió con Alberto Echagüe en la orquesta de D'Arienzo, alcanzó su mejor expresión con Julio Sosa y Edmundo Rivero y se extendió libremente hasta Caetano Veloso, Joan Manuel Serrat y otros.

La ubicuidad de «Cambalache» se entiende fácilmente. El que acaso sea el tango más popular de la Historia es en realidad una canción muy poco tanguera, valga la paradoja. Su locación no es Buenos Aires, sus personajes no viven en el suburbio, no existe conflicto sentimental alguno, no sobreabunda –si bien lo hay, hacia final de la letra– el glosario lunfardo. Ni siquiera su música, con ese entusiasmo de marcha en tono mayor, responde al llamado de una tradición genérica.

Estamos ante un tango intencionalmente universal. Salvo algunas referencias nacionales, como San Martín y don Chicho, el gran protagonista de su letra es el mundo en el siglo XX, selectivamente poblado por figuras de la primera plana del diario *Crítica* de Botana. Al respecto, recordemos que Sacha Stavisky –y no Stravinsky, como han barruntado algunos cantores impresentables– fue un estafador francés que corrompió a varios senadores de la República. A Napoleón ya lo conocen. La Mignon vive en el limbo de la literatura francesa. Primo Carnera peleó ese año por el título mundial de box. Y el bueno de San Juan Bosco fundó la Orden de los Salesianos. En fin, cual *reporter* a través del tiempo y del espacio, Discépolo nos da la medida humana del cambalache, esa mezcla irrespetuosa –en verdad, intolerante desde una perspectiva moralista– de aquello que no debía ser mezclado.

De más está decir que la figura del muy castizo cambalache es un hallazgo genial. Purgatorio de las cosas inútiles o ya usadas, arrojadas a un destino incierto –el de sobrevivir en otras manos y quizás otros usos, o el de perderse para siempre entre la basura–, el cambalache es ante todo una vidriera. He ahí la obscenidad de la exhibición «irrespetuosa»:

Igual que en la vidriera irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida
y herida por un sable sin remaches
ves llorar la Biblia
contra un calefón…

Ya concluido el siglo XX, al que un historiador más bien optimista como Peter Watson no tuvo más remedio que definir como «una pesadilla en muchos sentidos», tal vez no suene tan fatalista la descripción

que la canción hace de las formas menos razonables de la modernidad. En la cuarta sección de su letra –también en términos formales, esta canción es única–, «Cambalache» nos sacude con una voz que parece salida del más sentencioso de los Proverbios. Discépolo, el profeta que tiene razón, clama su verdad con una furia demoledora. Tal vez otro siglo entero nos lleve reponernos a la concordancia entre esta profecía y la realidad que la sucedió:

¡Siglo XX, cambalache
problemático y febril!...
¡El que no llora no mama
y el que no afana es un gil!
¡Dale nomás!
¡Dale que va!
¡Que allá en el horno
nos vamo' a encontrar!

«Mi Buenos Aires querido»
(Gardel-Le Pera)

Somos varios los que creemos que de no haber muerto trágicamente en 1935, Carlos Gardel habría sido objeto de polémicas entre los sacerdotes de la religión del tango. En los últimos 3 o 4 años de su vida, el astro produjo un giro audaz en su estilo interpretativo, a la vez que encadenó buena parte de su repertorio discográfico a la suerte del cine sonoro. El Gardel de «Mi Buenos Aires querido» fue más cinematográfico que discográfico; más panamericano que porteño; más cancionístico que exactamente tanguero. Ya no componía con Celedonio Flores o Manuel Romero, ahora lo hacía con Alfredo Le Pera. Este gambito literario habla por sí solo.

Respaldada por cuerdas en lugar de sus guitarras amigas, la voz de tenor se hizo barítono (¿o el barítono se volvió tenor?...) y una gravedad operística invadió de sentimiento universal la columna de aire de la garganta criolla. Gardel ya no estaba en Buenos Aires, no estaba en *su ambiente*. Había elegido el camino de la diáspora, deci-

dido a exportar su cancha, su simpatía y sus artes, para luego repatriarlos en 35 milímetros.

Desde Nueva York, le cantó a una Buenos Aires que no quería olvidar, tal vez porque un regreso definitivo era improbable. Había ahora una distancia real, física, entre Gardel y su público originario. Quien había sabido ser, no sin superar obstáculos, un francés acriollado, se convirtió en un argentino americanizado. Él no estaba *anclao* en Manhattan ni en ninguna otra parte. Su ruta de viaje era ambiciosa. Lo que sucedía era que estaba muy aferrado al sueño del cine como *lingua franca* de los pueblos hispanoparlantes, y para hacer realidad ese sueño debía vivir fuera de la Argentina. Quería ser un Bing Crosby al sur del Río Grande, o un Maurice Chevalier en dos por cuatro. Obviamente, tenía con qué. Por lo pronto, un formidable set de canciones.

Incluida en la película *Cuesta abajo*, producción de Paramount de 1934, «Mi Buenos Aires querido» empieza y termina con una extraña frase de 3 versos en 6 compases. ¿Qué es eso? Bueno, se parece un poco a las introducciones de los musicales de Broadway, si bien en versión más comprimida. Según el testimonio del arreglador Terig Tucci, a él se le ocurrió este agregado, que Gardel aceptó de buenas ganas. Luego cantó la sección como si se tratase de una cadencia operística, ligando perfectamente ese collar de notas descendentes. Puso énfasis en la palabra «querido» –en realidad, tendría que haber sido «querida», porque ciudad es femenino– y mantuvo con maestría las notas Re y Si, correspondientes a las últimas dos sílabas del adjetivo:

Mi Buenos Aires querido…
cuando yo te vuelva a ver
no habrá más pena ni olvido

El fragmento es un *largo*, en la jerga del pentagrama. Luego, en otra tonalidad, viene lo que formalmente podemos considerar como primera parte, alegre como la cosa que evoca:

El farolito de la calle en que nací,
fue el centinela de mis promesas de amor;
bajo su quieta lucecita yo la vi
a mi pebeta, luminosa como un sol.
Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver,

ciudad porteña de mi único querer,
oigo la queja de un bandoneón,
dentro del pecho pide rienda el corazón.

El movimiento armónico se acelera en la segunda cuarteta, donde dice «Hoy que la suerte…», produciendo un efecto de estremecimiento totalmente apropiado al significado de la letra: se avecina el reencuentro, y con los reencuentros uno nunca sabe. Por lo pronto, es probable que la pebeta ya no esté. Tal vez por eso, o simplemente por el hecho del reencuentro, el bandoneón se queja y el corazón debe sofrenarse. Si Gardel siempre es conmovedor, aquí lo es en mayor medida.

Y se nos viene… ¡otra parte! No es exactamente la segunda, sino más bien un agregado o adenda a la primera. Esta sección es más silvestre. La ciudad se presenta como «tierra florida/ donde mi vida terminaré» y el ritmo apela, por única vez, a la figuración típica del tango. Todo el ayer está idealizado: «Bajo tu amparo/ no hay desengaños». La sola evocación disipa toda pena del corazón. Es como si el yo de la canción no quisiera reconocer que el regreso puede no ser tan maravilloso. Tenemos un yo evocador, y quizá también un yo negador. Desde que empieza, la segunda parte cala más hondo en la evocación:

La ventanita de mi calle de arrabal,
donde sonríe una muchachita en flor;
quiero de nuevo yo volver a contemplar
aquellos ojos que acarician al mirar.
En la cortada más maleva una canción
dice su ruego de coraje y de pasión.
Una promesa y un suspirar
borró una lágrima de pena aquel cantar.

Nuestro viajero quiere volver, pero no sólo en un sentido espacial. Quiere volver en el tiempo. El *ubi sunt* (dónde están) de los poetas latinos asoma en una letra que tuvo descendencia en los años 40, cuando las letras de tango se convirtieron en un reducto de la melancolía. Aquí el deseo de regresar está acompañado por la ilusión de que lo dejado o abandonado permanece intacto, aguardándonos como la primera vez, como si nada realmente importante pudiera haber sucedido. Por eso, cuando todo porteño desarraigado vuelva a ver Buenos

Aires con sus propios ojos –¡qué confianza en el poder sanador de los sentidos!–, no habrá más penas ni olvido.

Como se sabe, la literatura argentina no permaneció impávida frente a estas sentencias tan movilizadoras. Juan Gelman parafraseó el título mismo del tango en su poemario *Mi Buenos Aires querido* y Osvaldo Soriano se apropió del verso «No habrá más penas ni olvido» para una de sus novelas más aclamadas. (En fin, Manuel Puig no ha estado solo en el entrecruzamiento de la narrativa con los tangos de Gardel y Le Pera.)

«Mi Buenos Aires querido» termina como empieza, en el tiempo suspensivo de la espera. Que prácticamente no existan grabaciones convincentes al margen de la de Carlos Gardel quizá se deba, más que al efecto intimidante del mito, al hecho de que la canción pertenece a una película de modo visceral. Pero más que a una película, pertenece al núcleo sentimental de nuestra cultura.

Segunda parte

Lo que cantaba la radio (1935-1956)

«Chacarera de un triste»
(Hermanos Simon)

Todos los que han escrito sobre folclore, empezando por el insigne Carlos Vega, han considerado el 16 de marzo de 1921 como poco menos que una fecha patria. Pero si evaluamos el asunto con los actuales parámetros de difusión y fama, o incluso si lo pensamos en términos de influencia en la época, debemos reconocer que el debut de Andrés Chazarreta y su compañía en Buenos Aires fue un hecho más bien modesto, sin ningún impacto comercial, acotado a los círculos tradicionalistas. Los habitantes de la ciudad no salieron en masa a comprar guitarras y bombos legüeros. Aseguraría que cualquier función de ópera o de zarzuela, aun las de autores menos conocidos, mereció más atención que el espectáculo del músico santiagueño.

Pasaron algunos años, y ya en los 30, con los primeros migrantes internos en Buenos Aires, la ciudad capital se pobló de folclore. Ahora sí había consumo de chacarera, justo cuando el chamamé se convertía en la banda sonora de las clases populares. Ahora sí «el interior» bullía en la ciudad puerto, mientras ésta dirigía, entre curiosa y displicente, su mirada a ese otro país que el fenómeno inmigratorio de los años anteriores había tapado o minimizado.

Bienvenidos los Hermanos Simon: Juanita (canto), Miguel (bandoneón), Juan (guitarra), José (guitarra) y Ricardo (bombo). Su padre era un sirio-libanés dueño de una forrajería en Santiago del Estero. Ellos formaron parte de la troupe de Chazarreta, y un buen día salieron a rodar solos. Lo que es un modo de decir: fuerte mandato de clan les transmitió don Juan Simon. También estaban los Díaz, los Ábalos

y más tarde vendrían los Carabajal. Parece ser que la chacarera se compone y se toca en plural de familia.

En 1935, los Hermanos Simon presentaron ante los oyentes de una radio santiagueña su «Chacarera de un triste». Pronto la llevaron a Buenos Aires, y desde ahí perduró para siempre. ¿Pero acaso la chacarera no es una danza alegre? Bueno, se baila alegremente, y mientras se baila se canta o canturrea, según la voluntad de los bailarines, dueños indiscutidos de la fiesta. Generalmente las coplas son pícaras, están en sintonía anímica con la música. Los propios Simon compusieron «La vieja atrevida» y «El petiso». Pero con «Chacarera de un triste» las cosas fueron diferentes:

¿Para qué quiero vivir
con el corazón deshecho?
¿Para qué quiero la vida
después de lo que me has hecho?

Ésa es la idea. El dolor nace de un hecho escandaloso, al menos en la escala intransferible de los sentimientos. Ella aceptó el pacto de amor de él –sabemos que el despechado es un hombre y no una mujer, porque se refiere al otro como «prenda»–, pero en algún momento, ella decidió romper esa alianza, faltar a su palabra de amor y perpetrar la traición:

Yo te di mi corazón
y el tuyo vos me entregaste,
con engaño y así al mío,
prenda, lo despedazaste.

Después de las cuatro cuartetas del inicio –planteo del «asunto», como una tesis sobre el amor y el desengaño–, viene la parte en la que el despechado dirige su palabra ya no a la mujer, sino a la guitarra. Es un giro interesante, pero no totalmente extraño a las letras del folclore –«Guitarra, dímelo tú», cantaría poco después Yupanqui–, que nos ilustra sobre el vínculo del hablante popular con el médium instrumental. Como Martín Fierro o Santos Vega, nuestro sufriente de amor hace catarsis cantando y tocando su guitarra. Una vez convocada, ésta parece tocar sola, prosopopeya soberbia mediante la cual, si la alqui-

mia de la chacarera funciona, la alegría llegará a tiempo, antes de que la pena extinga al sufriente:

Cantando me pasaré
muy triste esta chacarera,
pueda ser de que (sic) me alegre
en el instante en que muera.
Seguí guitarra seguí
seguí como yo llorando,
compañera hasta la muerte,
seguí mi alma consolando.

«Chacarera de un triste» nos envuelve con su ritmo de Salamanca, y la letra nos desgarra con su historia de amor-pasión deshecho. ¿Qué tiene más peso, el carácter versátil del 6 por 8, con su dualidad rítmica, o la confesión de ese hombre que seguirá llorando junto a su guitarra hasta el último de sus días? Para responder adecuadamente a este dilema, debería considerar aquí cada interpretación. En las más festivas, el ritmo suena soberano: ¡todos a bailar la pantomima amorosa de la chacarera! En cambio, en las versiones vocales más elaboradas –de Los Huanca Hua a Raúl Carnota–, el oyente no puede evadirse de la interrogación existencial con la que los Simon le dieron rumbo a la chacarera en los tiempos dorados de la radiofonía: «¿Para qué quiero vivir/ con el corazón deshecho?»

«El día que me quieras» *(Gardel-Le Pera)*

En la apoteosis de su carrera cinematográfica, Carlos Gardel le cantó a Rosita Moreno su amor eterno en tiempo futuro y condicionado a su respuesta: «El día que me quieras…» Así se llama el filme, el último en la vida del astro, rodado pocos meses antes del accidente de Medellín.

Una rápida audición de esta canción tan conocida nos enfrenta a una verdad que no todos los amantes están dispuestos a reconocer:

no basta con querer, hay que ser querido. El sujeto que desea debe a su vez convertirse en objeto, dejarse llevar por la pasión del otro. Como en «Mi Buenos Aires querido», aquí todo está verbalizado en futuro, pero sobre un horizonte tan ansiado como incierto. Podría decirse que, más allá de sus formas alambicadas, con ese horrible recitado en el medio (dicen que fue insertado para resolver un problema de extensión), la canción tiene una significación crudamente realista. Sólo «el día que me quieras» florecerá la vida y, por ende, no habrá dolor. Pero si no existe correspondencia en los sentimientos –damos por descontado que la voz que enuncia está sinceramente enamorada y no apela al artero diario de un seductor de Kierkergaard–, todo se va al tacho. Finalmente, el amor es la forma más intensa de la sociabilidad.

Obviamente, el rostro de Rosita Moreno en la película indica por lo menos alguna simpatía por el varón que tan musicalmente busca ser aceptado. En suma, el galán tiene chance. Es probable que ella lo quiera algún día más bien próximo, si es que no lo quiere ya.

El día que me quieras
la rosa que engalana
se vestirá de fiesta
con su mejor color.
Al viento las campanas
dirán que ya eres mía
y locas las fontanas
se contarán tu amor.

No debe haber muchas solicitudes románticas tan lujosamente expresadas como ésta. A la letra de Alfredo Le Pera –azucarada y poco original, basada en un poema de Amado Nervo titulado «El día que me quieras», ni más ni menos– se le acopla una melodía tan deliciosa que no desentonaría como aria en *Madame Butterfly*. La clave del tema, no obstante, está en el arreglo de cuerdas y la interpretación vocal.

El comienzo es sorprendente: un vibráfono deja sonar un Mi cristalino que a modo de anacrusa le da pie a Gardel. Éste canta a capela el primer verso. Enseguida se le suman las cuerdas, que irán creciendo en número y vehemencia hasta tejer un contrapunto con la línea vocal. Todo es un gran *legato*, sin la marcación más o menos firme de los

tangos. Los créditos del arreglo fueron a la cuenta del experimentado Terig Tucci, que años después contó algunos detalles de la grabación en su libro de memorias *Gardel en Nueva York*.

Un tiempo atrás, Virgilio Expósito armó un lindo revuelo, en una charla con el crítico Diego Fischerman de *Página/12*, al asegurar que no eran de Carlos Gardel algunas de las composiciones por él firmadas. Que Gardel, compositor intuitivo, no podía haber concebido ni las modulaciones armónicas ni la amplitud tonal de temas tan complejos como «El día que me quieras».

Sin generar la indignación de sus pares, como sí sucedió con las declaraciones de Expósito, Enrique Cadícamo ya había escrito algo parecido en su libro *Debut de Gardel en París*, al referirse a un grupo de poetas y autores latinoamericanos «fantasmas» afincado en Greenwich Village. Aparentemente, esta gente vivía de la venta de letras para canciones de filmes «en español» que por entonces producían la Paramount y otros sellos para el incipiente mercado hispanoparlante de cine sonoro. Si bien Cadícamo deslizaba sospechas sólo sobre la autoría de Le Pera –el ambiente del tango nunca lo trató muy bien–, no parece aventurado poner también en dudas las responsabilidades compositivas de «El día que me quieras».

Sobre el quid de la cuestión nunca tendremos un documento definitivo. Sólo puede afirmarse que Gardel no llegó a «El día que me quieras» sin canciones en su haber: son 140 las piezas que llevan su rúbrica, aunque es cierto que el salto de calidad que como compositor pegó a principio de los 30 es sorprendente. Pero, después de todo, ¿cuál es la importancia del asunto? ¿No es la interpretación de Gardel la que convierte «El día que me quieras» en una canción no sólo muy buena sino tan estrechamente ligada a la expresión de su autor que se vuelve inverosímil en cualquier otra garganta? ¿Por qué, sobre un mismo texto, Plácido Domingo suena tan cursi y Gardel tan sublime? Quizá Roberto Carlos haya sido el intérprete que salió mejor parado de tan grande reto.

Por más ducho que un oyente argentino sea en músicas de acá y de allá, su piel nunca dejará de erizarse cada vez que Gardel cante eso de «Y locas las fontanas/ se contarán tu amor». Ni la festejada parodia que de «El día que me quieras» representó Jean François Casanovas hace unos años pudo desactivar el efecto acendradamente

romántico de la canción. Como escribió Abraham Moles, el kitsch está al alcance de todos los bolsillos, de todos los espíritus, de todas las conciencias. Igual que Gardel y su himno al amor futuro.

«Volver»
(Gardel-Le Pera)

He aquí otro intemporal de Gardel y Le Pera. Los norteamericanos hablan de *evergreen* para las canciones que no envejecen, que renuevan su juventud en cada ejecución o en cada audición. «Volver» es un *evergreen*. No sólo superan con alta calificación la prueba de la audición extemporánea, sino también la de las «versiones». Esto quiere decir que, si bien magnífica la grabación original de Gardel de 1935, otras aproximaciones al tema son igualmente valederas. No olvidemos que Troilo y Piazzolla grabaron un conmovedor dueto con este tango; que Roberto Goyeneche y Rubén Juárez, cada uno con su estilo, no se amilanaron ante este hit de Gardel-Le Pera; y que, en el campo del jazz, los lazos armónicos de «Volver» raptaron la atención de varios, empezando por el trompetista Gustavo Bergalli.

Con un enfoque decididamente tanguero, esta pieza se diferencia con claridad de los números melódicos que autor y compositor concibieron entre 1932 y 1935. Hay dos partes contrastantes, más una tercera que repite la música de la primera. En el filme *El día que me quieras*, Gardel visualiza Buenos Aires desde la proa de un barco. Está volviendo, y entonces canta. Y con su canto adivina las imágenes del reencuentro:

Ya adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos
van marcando mi retorno.
Son las mismas que alumbraron
con sus pálidos reflejos
hondas horas de dolor.
Y aunque no quise el regreso,
siempre se vuelve al primer amor.

La quieta calle donde el eco dijo:
tuya es su vida, tuyo su querer,
bajo el burlón mirar de las estrellas
que con indiferencia hoy me ven volver.

Alfredo Le Pera se redime aquí del alambicado lenguaje de sus otras canciones. Cada vez que vuelven a pasar la película por televisión –es difícil que la elijamos entre los DVDs; siempre es mejor que Gardel nos tome por sorpresa–, me causa gracia ver al Mudo con el fundido del mar detrás, hierático, sin que la ventisca de la travesía lo afecte en lo más mínimo. Pero no bien arranca con «Volver», la gracia deja su lugar a una impresión más profunda.

Es que «Volver» trata de la nostalgia, contraponiéndola a la mordacidad del que descree de los mundos ideales. Ahí hay una disputa interna, la propia canción se debate entre sentimientos antitéticos. Fíjense en eso de «bajo el burlón mirar de las estrellas/ que con indiferencia hoy me ven volver». Las estrellas guían a los marinos en la noche. Son sus aliadas o amigas. Antes de que el faro de la costa anime al navegante en el tramo final del viaje, están las estrellas. Sin embargo, en esta oportunidad las luces del cielo se burlan un poco del viajero, al que ven con indiferencia. ¿Por qué la burla? Quizá porque, muy tangueramente, la herida de amor del viajero aún no cicatrizó del todo. Las estrellas saben qué es lo que el viajero teme. Se le burlan, como diciéndole: «¡con la que te vas a encontrar!»

Después: ¿por qué volver si no se quiere? Algo atávico mueve al viajero. Ese «algo» es el recuerdo del primer amor, recuerdo empañado por un mal presentimiento. (Dicho sea de paso, en las canciones de Le Pera abundan los presentimientos.) Al menos concedámosle a nuestro embarcado cierto valiente tesón para afrontar una realidad de la que él mismo se hace muy pocas ilusiones. El tipo confiesa que tiene miedo, pero éste no lo inmoviliza. Está decidido a afrontar, y eso merece nuestro reconocimiento.

Podría decirse que «Volver» es el reverso de «Mi Buenos Aires querido». Si en este tango el regreso es un sueño, en «Volver» puede llegar a ser una pesadilla. Por lo pronto, el protagonista envejeció y está con miedo; empezamos mal. Por supuesto, hay que ver la película para calibrar mejor el sentido de esta letra, pero la canción trasciende las circunstancias de su alumbramiento.

Volver,
con la frente marchita
las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir,
que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada
que febril la mirada
errante en las sombras
te busca y te nombra.
Vivir,
con el alma aferrada
a un dulce recuerdo
que lloro otra vez.

Reconocimiento de la vejez –el Horacio latino, un poroto al lado del paulista tanguero–, del autoengaño, del temor a confrontar pasado y presente; o peor aún: miedo a confrontar presente en decadencia con pasado idealizado. Como sabemos, en los tangos se vive del recuerdo –especialmente en aquellos escritos desde finales de los 30–, pero acá el viajero está entrampado entre dos dimensiones que le son adversas: no le va bien en el presente, y teme que la cita con el pasado –a través de la memoria y los seres que la portan– tampoco sea muy gratificante que digamos.

Tengo miedo del encuentro
con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida.
Tengo miedo de las noches
que pobladas de recuerdos
encadenen mi soñar.
Pero el viajero que huye,
tarde o temprano detiene su andar
y aunque el olvido que todo destruye
haya matado mi vieja ilusión,
guardo escondida una esperanza humilde
que es toda la fortuna de mi corazón.

En efecto, la esperanza que el viajero esconde como reservorio moral parece ser humilde. Se avecina un reencuentro difícil, quizá tormentoso. Un reencuentro sin épica. En una sociedad en gran medida construida con el imaginario del viaje –inmigración y emigración se sucedieron dramáticamente en la Argentina de los siglos XIX y XX–, este tango tiene repercusiones insondables. Desenmascara la alienación del viajero iluso, a la vez que plantea crudamente la imposibilidad ontológica del reencuentro.

«Volver» es una pieza grandiosa en más de un sentido. Simon Collier se pregunta si no es la mejor creación del Gardel de la etapa cinematográfica. Debe tener razón. Por lo pronto, es fuente generosa de algunos aforismos que los argentinos, tan propensos al abuso de lenguaje, hemos adoptado para siempre. ¿Quién no se ha descubierto alguna vez sentenciando «que veinte años no es nada», o «volver con la frente marchita»? Todos, alguna vez, nos hemos visto obligados a reconocer nuestro miedo frente al más difícil de los encuentros. No es poca cosa que una canción nos ayude a encontrar las palabras justas cuando más las necesitamos.

«Nostalgias»
(Cobián-Cadícamo)

«¿Y eso es un tango?», dicen que dijo Agustín Magaldi la primera vez que escuchó «Nostalgias». A partir de Astor Piazzolla, estamos muy a la defensiva cada vez que se cuestiona la identidad tanguera de una pieza: es políticamente incorrecto hacer foco en la pureza genérica de una canción. Sin embargo, la pregunta de Magaldi –cuyo repertorio, de hecho, no se caracterizaba por ser demasiado tanguero– no es superflua.

La creación de Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo luce un aire de canción romántica internacional, de esas que brillan en las borracherías de los grandes hoteles cuando queda poca gente sin irse a dormir, y que se multiplican en tantos idiomas como lenguas musicales existen. Aunque tiene versiones muy justamente veneradas –la

de Charlo y la de Hugo de Carril, sobre todo–, se trata de un tango que suena bien en diferentes códigos interpretativos. No desentonan ni María Volonté con su puesta en escena seductora ni Andrés Calamaro con su versión «latina». Tampoco la española Concha Buika defrauda, en su onda de jazz flamenco. Mucho antes, allá por 1964, Estela Raval con Los Cinco Latinos grabaron «Nostalgias» como si la canción hubiese sido escrita para ellos.

¿Qué tiene esto de raro? Al fin y al cabo, Juan Carlos Cobián viajó seguido a Nueva York y fue *bon vivant* en París. También recorrió, en más de una ocasión, las boites de Río de Janeiro, presumiblemente tocando jazz y Chopin en su piano virtuoso. Sus mejores creaciones fueron porteñas y tangueras en la medida que la Buenos Aires de su juventud era orgullosamente cosmopolita. Los suyos fueron tangos que nunca perdieron de vista el horizonte ultramarino.

Voy a la partitura y de entrada veo una línea recargada de semicorcheas. La línea avanza con un ritmo regular, dibujando sobre el papel una intrincada ruta de tonos y semitonos. Primero parece que se quedara en tres o cuatro notas repetidas, como si le costara arrancar. Pero después se despliega barrocamente. Toda la melodía está perfectamente construida, pero tiene momentos estelares. La magnífica segunda sección es de 22 compases, una medida poco corriente. Pero, si se observa con cuidado, se descubre que, en realidad, se trata de una parte de 16 más una suerte coda de 6 medidas. Me refiero al momento en que la letra dice: «Hermano!…/ yo no quiero rebajarme…» Allí la melodía desciende, como si procediera a ilustrar el descenso del personaje. ¿Lo pensaron así sus autores, o fue una feliz coincidencia?

Releyendo la antología de letras de Héctor Ángel Benedetti me percato de que a «Nostalgias» la estrenó el *crooner* Rudy Valée vaya uno a saber cuándo, y volvió a nacer, ya con letra de Enrique Cadícamo, en 1936, como parte de la obra *El cantor de Buenos Aires*, un homenaje al por entonces recién fallecido Carlos Gardel. La letra de Cadícamo –su favorita– marcó un doble hito. Por un lado, el poeta superó sus marcas anteriores, holgadamente. Ya estuvo en posición de escribir «Los mareados». Y por otra parte, en términos más amplios, «Nostalgias» se convirtió en una verdadera bisagra en la poesía popular argentina. Si bien no estaba demasiado alejada de las historias sentimentales de Alfredo Le Pera, se animó a cruzar cierto umbral de

moral y buenas costumbres que el tango de los 30 y 40, salvo excepciones, no transgredía. Digo esto porque «Nostalgias» es un tango cargado de erotismo. Eros y Tanatos se disputan la subjetividad de nuestro atribulado personaje:

Quiero emborrachar mi corazón
para apagar un loco amor,
que más que amor es un sufrir;
y aquí vengo para eso
a borrar antiguos besos
en los besos de otra boca…

En plena década conservadora, cuando el alud de la crisis había tapado la liberalidad de los años 20 y la censura se iba haciendo más sistemática, Cadícamo desnuda la mente de un alcohólico del amor. Y en lugar de buscar la constricción de la vida virtuosa, su adicto sale a emborracharse y a empacharse de sexo. El tipo quiere borrar besos viejos con besos nuevos. Y al hacerlo, seguramente recuerda los momentos más excitantes de su vida, seguidos por una sensación de angustia:

Nostalgias
de escuchar su risa loca
y sentir junto a mi boca,
como un fuego su respiración.
Angustia
de sentirme abandonado,
de pensar que otro, a su lado,
pronto, pronto le hablará de amor.

Sufriente porque ella está con otro, pero más sufriente aún porque ese otro hará su conquista con la llave del amor. Él ya lo sabe, ya lo vivió. Al final aparece el orgullo del macho herido, un clisé. Igual, Cadícamo resuelve el asunto con altura. El adicto al amor muestra su corazón tal cual es, sin medir las consecuencias del qué dirán, sin calcular su situación posterior. Es un brote de profunda sinceridad –la pasión es irreflexiva por definición–, que se frena cuando busca que el amigo, ¡un bandoneón!, lo haga entrar en razones. ¿Pero realmente

se frena? ¿En verdad quiere ser frenado? Situación cinematográfica: no en vano Cadícamo, como Le Pera, conocieron los sets de filmación por dentro:

Hermano,
yo no quiero rebajarme,
ni pedirle, ni llorarle,
ni decirle que no quiero más vivir…
Desde mi triste soledad veré caer
las rosas muertas de mi juventud.

La tercera estrofa es menos interesante («Gime, bandoneón, tu tango gris», etc.), salvo los tres versos finales, de antología:

Quiero emborrachar mi corazón
para después así brindar
por los fracasos del amor.

¡Un brindis por el fracaso! Digno de la mejor novela negra. El alcohol, en tanto quitapenas, todo lo confunde. Y así cura, pasajeramente. Este borracho de Enrique Cadícamo se desplaza sobre la afligida melodía de Juan Carlos Cobián rumbo al fondo de la noche. Está mareado, pero aún tiene fuerzas para brindar por los fracasos del amor.

«Milonga triste»
(Piana-Manzi)

Concebida para ser cantada en el campo o por gente de campo, esta milonga terminó sonando en la ciudad, en voces de ciudad, como las de Alberto Gómez y Azucena Maizani. Desde la ciudad se valoran mejor las cosas del campo. La ciudad permite la puesta en valor de la Arcadia perdida. Que en este caso está relacionada con un amor.

Lejos de la vivacidad de la milonga suburbana, «Milonga triste» es justamente eso, una milonga triste. Así lo quiso Sebastián Piana

cuando en 1936 le acercó la música a Homero Manzi. El adjetivo descansa sobre la canción, no sobre el que canta, como sí pasaba en «Chacarera de un triste». La tristeza se cierra ensimismada, su significado es tan contundente que excluye cualquier adaptación que no respete la atmósfera de recogimiento.

En ese sentido, «Milonga triste» es una obra clásica, ya que no tiene la maleabilidad de los materiales populares. En su indicación de «milonga campera», como reza la partitura original, están implicados el tempo lento, el carácter de adagio, la expresión cronometrada del dolor. Todo está en la composición. Aun aquel que se anime a florearle algún arreglo –que los hay, y algunos bastante audaces, como el de Piazzolla con Héctor de Rosas–, deberá al menos respetar esa exigencia de literalidad: ni un ápice menos de tristeza. Fúnebre en su asunto y triste en su carácter, esta milonga no podría adoptar, ni siquiera por un momento, el ímpetu de «Milonga sentimental», por citar otra joya de la factoría Piana-Manzi.

Hay canciones de letra triste y música vivaz, cómo no. Hay tangos que dicen cosas terribles, si uno las toma literalmente, pero igual se pueden bailar, como si bailáramos sobre el *Titanic* rumbo al desastre. Su impacto quizá nazca de ese premeditado contraste. En cambio, esta pieza no admite dualidad alguna, es inconvertible: sólo puede ser una milonga triste.

Respecto a la letra, Horacio Salas nos ilustra, en su biografía de Manzi, sobre lo que en su momento escribieron Raúl González Tuñón y León Benarós. Son dos citas muy interesantes. Tuñón afirmaba, con absoluta razón, que ningún poeta «mayor» desdeñaría los versos de Manzi. Pensaba en Carriego, una asociación que revela que las letras de tango aún debían ser legitimadas por –o desde– la alta literatura. Por su parte, yendo aún más lejos, Benarós resaltaba en «Milonga triste» la influencia de Federico García Lorca. Basta repasar el poema para coincidir con estos exégetas en el tiempo:

Llegabas por el sendero
delantal y trenzas sueltas.
Brillaban tus ojos negros
claridad de luna llena.
Mis labios te hicieron daño
al besar tu carne fresca.

Castigo me dio tu mano
pero más golpeó tu ausencia. ¡Ay!

¡Qué lorquiano! Es cierto. En el poema «Preciosa y el aire», de su *Romancero gitano*, el andaluz escribió:

Su luna de pergamino
preciosa tocando viene
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.

Lorquiano, y a la vez campero. Se dice que Manzi se inspiró en un viejo amor de su Añatuya natal, provincia de Santiago del Estero. Sin embargo, algo difusas las coordenadas, la historia triste suena más bien bonaerense, seguramente por los condicionamientos de la música. (Después de todo se trata de una milonga, no de una vidala.) De cualquier manera, el remordimiento es un sentimiento universal, que lógicamente abunda en el tango y en el folclore argentino. En esta milonga, el hombre galanteó y quizá también amó, pero enseguida partió por los senderos de la vida. ¿La dejó, la olvidó, la despreció? Sólo sabemos que volvió, y cuando volvió ya era tarde:

Volví por caminos blancos
volví sin poder llegar.
Grité con mi grito largo.
Canté sin saber cantar.

Milonga fúnebre, escribí. A tono con el sentimiento trágico de la vida. ¿Truculencia? Puede ser, pero no olvidemos que los letristas de tango –y Manzi lo era, aún en la forma milonga– no le temían a la muerte sino al olvido:

Cerraste los ojos negros.
Se volvió tu cara blanca.
Y llevamos tu silencio
al sonar de las campanas.
La luna cayó en el agua.
El dolor golpeó mi pecho.

Con cuerdas de cien guitarras
me trencé remordimientos. ¡Ay!

La historia no quedaría clara –dentro de la módica claridad que el arte de la sugerencia concede– sin los versos de la tercera parte:

Tristeza de haber querido
tu rubor en un sendero.
Tristeza de los caminos
que después ya no te vieron.
Silencio del camposanto.
Soledad de las estrellas.
Recuerdos que duelen tanto.
Delantal y trenzas negras. ¡Ay!

Ella no muere sola; con ella muere el paisaje que la contiene y la justifica, tanto física como moralmente. Decíamos al principio que la ciudad es el escenario de la nostalgia por la Arcadia perdida. Como en la poesía bucólica de Virgilio, el tango y la milonga refieren a ese país imaginario de pastores, donde reina la paz y la felicidad. Para el habitante de la ciudad moderna, esa Arcadia puede ser la campaña, o en todo caso la vida pueblerina.

En efecto, tanto la descripción de esa muchacha inocente –«Delantal y trenzas negras…»– como la presencia de una «soledad de las estrellas» son signos de experiencia campera. De ahí que «Milonga triste» nos transporte a un pasado psicológicamente lejano e impoluto. Sobre eso volvería Manzi en «Sur» y «Barrio de tango», pero ya más afincado a la mitología urbana. Con Piana y su genial milonga, en cambio, los «caminos muertos» sólo podían conducir a un paisaje de llanura.

«Niebla del riachuelo»
(Cobián-Cadícamo)

Desde los cafetines de la Boca en los que despuntaban el vicio los héroes de la Guardia Vieja hasta el debut del cine sonoro argentino –uno de cuyos primeros filmes se llamó, no fortuitamente, *Riachuelo*–, ese sitio de barcos, marineros y estibadores tiene aura. Por supuesto, este aura se sostiene en una serie de poemas, pinturas y canciones que han encumbrado al Riachuelo enfáticamente. Por ende, uno tiene derecho a preguntarse qué vino primero, si el encanto marinero o la cultura que lo celebró.

En esa línea de afirmación mítica se inscribe «Niebla del riachuelo», tango de Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo compuesto para el filme *noir* argentino *La fuga,* de Luis Saslavsky. Estamos en 1937. El director cree que es un buen número para que lo cante Tita Merello, la protagonista. Y Tita lo canta, para felicidad de sus autores y satisfacción del director. Para aventar dudas sobre su doble talento para la actuación y el canto, la Merello describe, con su temblor tan expresivo, una situación absolutamente visual:

Turbio fondeadero donde van a recalar,
barcos que en el muelle para siempre han de quedar…
Sombras que se alargan en la noche del dolor…
Náufragos del mundo que han perdido el corazón…
Puentes y cordajes donde el viento viene a aullar…
Barcos carboneros que jamás han de zarpar…
Torvo cementerio de las naves que al morir
sueñan sin embargo que hacia el mar han de partir…

Estos versos largos, de 13 sílabas, que bien podrían considerarse como alejandrinos, son quizá más prosa que poesía. Y en esa «prosa», hay más descripción que narración. Nada «sucede» aquí; ni siquiera el movimiento de los barcos, que están quietos, acaso condenados a no zarpar jamás. Así es el paisaje del Riachuelo. En 1937 el nivel de contaminación de esas aguas no era tan alto como el que se detectó unas décadas más tarde, pero es interesante constatar esas moles anquilosadas en la entrada fluvial de la ciudad. En 1937, y en el 2010 tam-

bién. Otros barcos detenidos, pero un paisaje similar, de igual tonalidad, de igual proceso de oxidación. «Turbio fondeadero», escribió Cadícamo. Es una imagen bien locuaz. Más aún cuando el poeta la engarza a la del amor que fue y ya no está. Turbio fondeadero del recuerdo, entonces.

¡Niebla del Riachuelo!...
Amarrado al recuerdo
Yo sigo esperando...
Niebla del Riachuelo
de ese amor, para siempre
me vas alejando...
Nunca más volvió...
Nunca más la vi...
Nunca más su voz nombró mi nombre junto a mí...
esa misma voz que dijo «Adiós».

¿Qué tiene de particular un muelle tapado por la niebla? Nada, a menos que contextualicemos la imagen. Apelo ahora a datos de la historia del cine. Un tiempo antes de este tango, Josef von Sternberg filmó *Los muelles de Nueva York* (*The docks of New York*). Y en 1938 la dupla Carné-Prevert realizó en Francia *El muelle de las brumas* (*Quais des brumes*). Por cierto, hay referencias más próximas, como los cuadros de Quinquela Martín. Pero prefiero la comparación cinematográfica, aunque a primera vista pueda perecer un poco caprichosa. Tenga presente el lector no sólo la circunstancia en la que se compuso la canción, sino también las ya referidas inquietudes de «séptimo arte» de Cadícamo, seguramente extensivas a toda una generación de músicos y letristas.

«Sueña marinero con tu viejo bergantín», escribió al comienzo de la tercera parte. ¿No estamos contemplando una escena de película? ¿No está toda la canción –el propio Cadícamo usó, en otro tramo de su letra, el término *canción* en lugar de *tango*– fuertemente impregnada del universo visual del cine?

De la música de Juan Carlos Cobián, una vez más debo hablar maravillas (y eso que aún no llegamos a «Los mareados»). Se trata de una melodía profunda, cómoda para registros graves –Edmundo Rivero se sentía a gusto en ese comienzo con un La bajo, repetido cua-

tro veces, para luego seguir en ese ámbito–, si bien la segunda parte requiere algún esfuerzo agudo. Menos angular que el de «Nostalgias», aquí el tema principal avanza por repeticiones, sin ligados, marcando el ritmo desde la melodía misma.

La armonía es refinada, como es de esperar en «el Chopin del piano», según la radiante definición de su amigo y socio Enrique Cadícamo. Los que conocen bien el tema se deleitan especialmente con la segunda parte, en otra tonalidad, que responde a la forma de 14 compases, contra los 16 de la primera. Hay un giro inesperado en el compás noveno («Nunca más volvió…»), que sin llegar a ser una modulación definitiva orienta el tema hacia un final distinto. No quiero dejarme llevar por mi amor al jazz, pero me parece escuchar ahí cierta impronta de George Gershwin, o al menos de esa camada de compositores de Broadway. Podría ser, las fechas dan perfectamente. No hay que perder de vista esos años estadounidenses de Cobián. Pero también podría haber una ascendencia clásica, quién sabe. En definitiva, Cobián perteneció a la línea del tango romanza. En su minucioso análisis del lenguaje de Cobián, Pablo Kohan no desconoce la influencia del jazz, pero sugiere otra fuente de audacia armónica, seguramente aprendida por el compositor en la sucursal Bahía Blanca del Conservatorio Nacional: Franz Liszt.

¿Versiones? Hay muchas. Ya mencioné las de Tita Merello –volvió a grabar el tema en 1969, con la orquesta de Carlos Figari– y Edmundo Rivero. De las más próximas en el tiempo, rescato dos muy disfrutables: la del Tata Cedrón con su cuarteto, la de Horacio Molina con la sola compañía de la guitarra de Jorge Giuliano.

«Nostalgias santiagueñas»
(Hermanos Ábalos)

Se ha dicho a menudo: el tango contiene y expresa la angustia del desarraigo que los inmigrantes hicieron carne en la sociedad argentina. Sin embargo no toda expresión de desarraigo tiene una genealogía trasatlántica. A lo largo de los 30, y con mayor ímpetu en la década siguiente, miles de provincianos jóvenes dejaron sus pagos para

probar suerte en Buenos Aires. Ellos fueron los migrantes internos. Muchos terminaron conformando el cordón industrial, fueron los «cabecitas negras», los votantes de Perón, los adoradores de Evita, los pobladores involuntarios de viviendas de chapa y madera. En materia de consumo cultural, llevaban en sus ataditos bailes y canciones de las provincias. El tango no los conmovía, quizá porque el tango no los consideraba.

Al revisar la letra de «Nostalgias santiagueñas», nos aproximamos a esa realidad social tan conocida en otros aspectos, o desde otras dimensiones de lo social. Es verdad que la impresión general que puede producir una canción del pasado suele aplanar las rugosidades de la Historia. Al fin y al cabo, sólo se trata de una canción. Leyendo un poco más, se observa que el fenómeno es más complejo; que no todos los nuevos huéspedes de la ciudad capital eran desesperadamente pobres; que muchos pobres se quedaron en sus provincias, donde motorizaron procesos sociales acaso tan dinámicos como el acaecido en la metrópoli.

Justamente, hay una historia detrás de «Nostalgias santiagueñas» que vendría a sostener esta segunda perspectiva. Porque sus autores e intérpretes, los hermanos Ábalos, llegaron de Santiago del Estero en 1938 con la idea, finalmente abandonada en pos de la música, de proseguir con los estudios de bioquímica comenzados un tiempo antes en la Universidad de Tucumán. Por lo tanto, los Ábalos no eran trabajadores rurales convertidos en mano de obra de la industria nacional. Eran personas «cultivadas», para decirlo con una palabra de aquel tiempo. Amaban y tocaban como nadie el folclore de su provincia, pero no desconocían los triunfos del jazz, ni la tradición de la música europea. En definitiva, eran artistas, y del arte vivirían. Sus canciones sí llegaron visceralmente a sus paisanos santiagueños. Y también, cómo no, a una parte de la clase media que, aún tímidamente, se sintió atraída por la música del noroeste argentino.

«Nostalgias santiagueñas», compuesta en 1938, es la primera obra de los Ábalos. Ellos serían más conocidos por chacareras brillantes, como «Casas más, casas menos» y «Chacarera del rancho», pero debutaron con una zamba. A partir de 1945 la tocaron y cantaron en Achalay Huasi, la peña que ellos mismos habían fundado en Buenos Aires en el momento más alto de su popularidad. Los pañuelos blancos de la zamba galante dibujaban ritmos en el aire. Los bailarines danzaban

contentos, sonrientes. Y la zamba decía cosas tristes, pero de una tristeza contenida. La serenidad se impone en esta alabanza del pago:

Pago donde nací
es la mejor querencia
y más me lo recuerda
mi larga ausencia.
¡Ay!,¡Ay! ¡Ay!¡Sí!, sí!

La música está en modo mayor, generalmente se la interpreta en Re mayor. Leo por ahí que las tonalidades menores suelen ser de zambas muy antiguas, aunque el sentido común me indica que, una vez más, no debe generalizarse. ¿Quién no se sabe zambas no tan viejas en tono menor, empezando por «Luna tucumana»?

El piano de Adolfo Ábalos suena como si reprodujera en el teclado las figuras de la danza. Un piano coreográfico y zapateador, podría decirse. No es una diferencia menor respecto a otros conjuntos folclóricos, más apoyados en la guitarra. Los Ábalos eran un quinteto con el piano en el centro y las guitarras, el bombo y las voces, alrededor. Ellos cantaban con una gracia rítmica irreproducible, muy de Santiago, pero también muy de los Ábalos. Tiraban al viento los versos con determinación, prácticamente sin adornos:

Santiago que dejé
con mi rancho querido,
cuna de los mistoles,
charqui y quesillo.
¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay! ¡Sí!, sí!

Eso de los mistoles, el charqui y los quesillos debió sonar hermético en la Buenos Aires de los 30. Había que ser santiagueño o al menos provinciano del norte para entender bien de qué trataba la letra de esta zamba. Qué mejor evocación del pago que nominarlo a través de su materialidad propia, netamente folclórica. Aquí no había importación que valiera: el pago era «cuna de los mistoles, charqui y quesillo», y si se los quería disfrutar, pues no quedaba otra que hacerlo in situ. He ahí el orgullo del migrante: por más modesto que pareciera su capital de recuerdos regionales, éste era único, irreductible a la gran ciudad.

Esta linda zamba, para muchos evocativa por sí misma –una evocación al cuadrado, podríamos decir–, ha sido grabada un sinfín de veces. Tengo muy nítida en mi memoria la versión de Los Chalchaleros, sin duda la más difundida. No hace mucho, el grupo Cuarto Elemento hizo y grabó un arreglo magnífico del tema. De todas maneras, para ahondar un poco más en sus vericuetos melódicos y rítmicos –estrechamente emparentados con los de «Zamba de Vargas», la pieza arquetípica–, sugiero buscar al propio Adolfo Ábalos en un solo de piano del verano de 2000. Al momento de la grabación, el grupo que fundó con sus hermanos había dejado de existir hacía tiempo. Adolfo vivía medio recluido con su mujer en un departamento de Mar del Plata. Quizá por eso, su piano sonó más nostálgico que nunca, sin perder esa imperturbabilidad que, en la escala de valores del criollo, bien puede traducirse como dignidad.

«Merceditas»
(Sixto Ríos)

Entre las muchas dudas que me asaltaron a la hora de seleccionar y ordenar las canciones que figuran en este libro, debo mencionar una concerniente al chamamé «Merceditas». Me preguntaba, concretamente, qué fecha asignarle a este tema. Si bien Rubén Sixto Ríos lo presentó en 1941 como pieza instrumental, cinco años más tarde le agregó letra. De esta manera, el compositor se hizo también autor.

Finalmente, decidí respetar el año 41 como fecha original, si bien he considerado a la canción tal como se hizo famosa: con letra y música. Pero en este caso la música no sólo está primero en el tiempo; por su calidad, domina la canción, más allá de las razones anecdóticas que hicieron que el tema trascendiera por tantos años. La prueba de ello es que el nombre de Sixto Ríos sólo es mencionado en el libro de Enrique Antonio Piñeyro –en Corrientes aseguran que es el mayor investigador de la historia del chamamé– como el de uno de los mejores guitarristas del género. Sabemos que la guitarra y el acordeón son los instrumentos idiosincrásicos del chamamé.

¿Cuántos profesores de guitarra folclórica han enseñado a pulsar

las tiernas notas de «Merceditas»? Al menos por la casa de mi infancia anduvo un tal Ortiz, que nos enseñaba guitarra a mi hermana y a mí. No bien se ubicaba en el living frente a sus pequeños alumnos, Ortiz sacaba una púa del bolsillo del saco y empezaba a puntear «Merceditas», como para entrar en calor. Nos anotaba la música con un método muy poco preciso; escribía los nombres de las notas en una misma línea y los separaba mediante guiones, como si todo el mundo supiera el valor o duración de cada sonido. Y seguramente estaba en lo cierto: todo el mundo conocía «Merceditas», al menos hasta los años 60.

Qué dulce encanto tiene
en mis recuerdos Merceditas
aromada florecita,
amor mío de una vez.
La conocí en el campo
allá muy lejos, una tarde...
donde crecen los trigales...
provincia de Santa Fe.

He aquí «la pampa gringa», zona productiva del campo argentino, de tierras punteadas por familias inmigrantes. La historia de este chamamé nos ayuda a entender un poco mejor esa «aromada florecita», desvelo del bueno de Ramón. La chica se llamaba Mercedes Strikler Khalov. Descendía de suizos y alemanes. Era una joven impactante, muy libre, muy bella, algo avanzada para su época: prefería vestirse de rojo, para que su cuerpo resplandeciera desde la moto que intrépidamente solía manejar en las siestas del pueblo. Parece ser que Ramón la conoció en 1939, de paso por Humboldt, provincia de Santa Fe. Quedó prendado por la belleza de la joven, a la que volvería a ver muchos años después. Pero entonces no pasó nada, aquel fue un noviazgo un tanto rezagado, sin mayores proximidades físicas. Dos veces renuente a considerar las propuestas de Ramón, ella terminó soltera y él se casó con otra.

Según se cuenta, Ríos decidió escribirle una canción en el momento en que Mercedes dejó de responder sus cartas de amor. Al menos el platonismo romántico le sirvió a Ríos para inspirarse, para hacer de su Mercedes lo que Dante hizo con su Beatrice y el trovador provenzal Jofre Rudel con la condesa de Trípoli. Si realmente Mercedes se

enteró, escuchando «Merceditas» por la radio, de lo profundo que era el sentimiento que la tenía como destinataria, eso es algo que nunca sabremos. Tan enamorado como desconcertado, Ríos se encargó de fijar la mitología de su propia canción:

Así nació nuestro querer,
con ilusión… con mucha fe,
pero no sé por qué la flor
se marchitó y muriendo fue.

Letra simplona, música entradora. A principios de los 40 el chamamé ya estaba asentado en la Ciudad de Buenos Aires. Habían pasado varios años desde que Ignacio Corsini grabara «Corrientes poty» («La flor de Corrientes»). El nombre del paraguayo Samuel Aguayo seguía reluciendo: ¿Qué hubiera sido del chamamé sin la polca paraguaya? Pero ni Corsini ni Aguayo hicieron toda la historia de la música correntina. Por cierto, «Merceditas» es sólo una canción, acaso la más popular entre las románticas de la especie (se ha extendido en un radio amplio, y hasta los *gaúchos* del sur de Brasil la conocen y la cantan) y quizá también la mejor articulada, en el sentido de saber aunar la motricidad contagiosa del baile con el carácter melancólico de un amor que no fue.

Desde campeones de la música litoraleña como Raúl Barbosa, Ramona Galarza y Teresa Parodi hasta Los Chalchaleros o el trío Vitale-Baraj-González, se cuentan por decenas los intérpretes que se han rendido al recuerdo de Mercedes Strickler Khalov hecho canción. La versión más reciente que conozco –y que he disfrutado como para recomendar– pertenece a la percusionista y cantante Mariana Baraj.

«El Humahuaqueño»
(Zaldívar)

Si alguien cree que esta canción nació en las escarpadas alturas de la Quebrada de Humahuaca, alguna noche de fiesta pagana o de

procesión religiosa, se equivoca fiero. «El Humahuaqueño» lleva la firma de un porteño llamado Edmundo P. Zaldívar (h.), autor de unas cuantas canciones criollas y guitarrista de fuste. «Cacho» Zaldívar, como lo llamaban sus conocidos, compuso su gran hit andino viajando en el colectivo 60, entre Constitución y El Tigre.

Por supuesto, Zaldívar amaba el folclore. Me cuenta Antonio Rodríguez Villar, que lo conoció y trató bastante, que Zaldívar supo dirigir el conjunto Los Musiqueros del tiempo 'e Ñaupa, junto a Mario Arnedo Gallo, Polo Giménez y otros próceres del género nativo. Pero ésta no es una data que emerja naturalmente de los repositorios que uno está habituado a consultar. En ellos, en cambio, la memoria de Zaldívar está referida al mundo del tango. El hombre formó parte de la orquesta de Ricardo Tanturi y pulsó la guitarra al lado de Aníbal Troilo y Ciriaco Ortiz, nada menos. Su milonga «La tapera» es una verdadera joya, prueba de cuán fructífero puede ser lo criollo cuando se lo planta en tierra tanguera.

Pero vuelvo a la revelación del comienzo: nada tenía que ver Zaldívar con el paisaje jujeño cuando en 1941 compuso el tema sobre ritmo de carnavalito. En realidad, el autor tomaría contacto con el mundo celebrado en su canción siete años más tarde. Encima, el segundo nombre de Edmudo era Porteño; si parece un chiste.

Esto confirma, por si hiciera falta hacerlo, que por debajo de toda certeza de identidad juegan sus papeles la libre elección y el azar. Por supuesto, existen también factores menos fortuitos. Zaldívar recibió de su padre los primeros mandatos de música criolla, pero nada indicaba, en aquellas tardes de principios de los 30, cuando el joven Edmundo acompañaba a don Zaldívar en las radios de Buenos Aires, que el carnavalito emblemático de la provincia de Jujuy se estaba gestando en la imaginación de un muchacho de la Capital.

Llegando está el carnaval
quebradeño, mi cholitay.
Fiesta de la Quebrada
Humahuaqueña para cantar;
erke, charango y bombo,
carnavalito para bailar…

Debe haber pocos comienzos de canción tan populares como éste, dentro y fuera de la Argentina. En efecto, «El Humahuaqueño» es tan ubicuo como «La cumparsita», con la diferencia, no menor, de que refiere más a una región que a un país. En la partitura original del sello Tierra Linda, de 1943, se lo clasifica como «danza típica criolla». Y el criollismo, como se sabe, precede a la Nación. Por lo demás, si la suerte de una canción depende de la identidad de sus intérpretes, entonces «El Humahuaqueño» resulta ser tan peruano o boliviano como argentino. Y tan de la quena, el sikus, el charango y la guitarra como de la flauta, el piano o incluso la orquesta en sus variadas posibilidades.

En Alemania, país muy receptivo con los folclores del mundo, al tema se lo bautizó «Blumfest in Perú», soslayando la nacionalidad del autor. En Francia, el carnavalito de Zaldívar –algunos lo han catalogado como huayno– ha resultado ser, desde que en los años 70 América Latina entró en el imaginario parisino, una de las piezas más transitadas de toda la música andina en el exilio; su impacto sólo se asemeja al que produjo «El cóndor pasa». Si revisamos la discografía, saltan enseguida las versiones del Uña Ramos, Jaime Torres –nacido en Humahuaca, dicho sea de paso–, Los Tekis, Yawar, Chango Farías Gómez con Peteco Carabajal y Mono Izarrualde, Huella Pampa, Che Trío y más acá en el tiempo Los Nocheros y Soledad Pastorutti. Leo por ahí que el propio Zaldívar grabó para el sello Pampa una versión de su canción con una formación que incluía fagot, oboe y vibráfono.

La descripción de una fiesta tan particular como la del Carnaval jujeño, con el fetiche del Diablo, las vicuñas y la corpacha que se le ofrenda a la Pachamama, es un elemento central en «El Humahuaqueño», por más contagiosos que sean los modos de su melodía y el énfasis de su ritmo binario. Por ejemplo, eso de «erke, charango y bombo» sobresale de la copla con un poderoso efecto sonoro, como si ritmo musical y ritmo lingüístico hubieran pactado con el Diablo para lograr un embrujamiento colectivo.

Los restos de Edmundo Zaldívar descansan en un mausoleo del cementerio de San Antonio de Humahuaca. En 1954, trece años después de la creación de «El Humahuaqueño», el gobierno de Jujuy declaró al carnavalito baile y música regional típicos de la provincia.

«Kilómetro 11»
(Cocomarola-Aguer)

A diferencia del de Sixto Ríos, cuya entrada a la historia grande de la canción argentina se debe exclusivamente a «Merceditas», el caso de Mario del Tránsito Cocomarola es más rico. Compositor de muchos instrumentales y unas cuantas canciones en colaboración, Cocomarola empezó tocando el acordeón –astro sonoro de la música litoraleña– y pasó enseguida al bandoneón. Como Damasio Esquivel y otros pioneros, estaba hechizado por las posibilidades tonales y tímbricas del instrumento que acababa de adoptar. No podemos olvidar que en aquellos tiempos chamamé y rasguido doble le disputaban al tango los favores de las clases populares, y quizás en esa disputa la anexión que los litoraleños hicieron del instrumento representativo de la música porteña pueda entenderse en términos estratégicos. Quién sabe.

En cuanto a «Kilómetro 11», los detalles de su gestación ya fueron bien contados por el autor de la letra, Constante Aguer, en su libro *Memorias de una pasión. El chamamé en Buenos Aires*. Músico y letrista se conocieron en casa del maestro Antonio Giannantonio. Corría el año 40 y el chamamé hacía furor en los bailes aledaños a los frigoríficos, para luego expandirse a los de otros barrios, principalmente a los de Retiro y Palermo, donde acudían a bailar las chicas que trabajaban como empleadas domésticas. Atendiendo a ese interés, Cocomarola le pidió a Aguer que escribiera una letra para un tema suyo titulado «Kilómetro 11». ¿Qué había allí, en el kilómetro 11? Nadie supo jamás si se trató de un sitio elegido al azar o de alguna referencia de valor para Cocomarola.

Quiero reparar en la temática del libro que cité. Su autor vincula la pasión del chamamé con la ciudad Capital. Nos indica así un punto de inflexión para el género. Si le damos crédito al libro, el chamamé se hizo verdaderamente popular no tanto en Corrientes como allí donde su audiencia lo reclamaba como nexo simbólico con el origen. Esto no sucedió ni con la zamba, ni con la chacarera, cuyas his-

torias siempre fueron, en primer término, regionales, por más que luego acompañaran al migrante en su aventura citadina, como ya vimos en los casos de «Chacarera de un triste» y «Nostalgias santiagueñas».

A partir de esta observación, me animo a formular la siguiente hipótesis: el chamamé fue a las migraciones internas lo que el tango a la inmigración europea. Me dirán que la música correntina se trasladó a la metrópoli ya constituida como género de música popular, mientras que el tango nació en Buenos Aires de la mixtura de varias fuentes. Pero esto no invalida mi comparación. En el libro de Aguer hay datos reveladores sobre cómo actuaban los maestros de música paraguaya en Buenos Aires. Les enseñaban técnica instrumental y hasta teoría y solfeo a los correntinos, que pronto fueron animadores de los bailes más populosos que recordaría Buenos Aires hasta la eclosión, muchos años después, de la cumbia.

Y no sólo paraguayos eran los maestros del arte del litoral. Como dije, Tránsito Cocomarola tomó clases en Buenos Aires con Giannantonio, un hijo de italianos que había fundado una orquesta de música paraguaya en Buenos Aires. Esto significa que una parte importante de la música correntina y de su ascendente paraguayo adquirió una fisonomía característica en la ciudad receptora.

«Kilómetro 11» es la gran canción de la diáspora de las provincias del litoral. Sobre la música de Cocomarola, Aguer escribió una letra en guaraní, aunque pronto se dio cuenta de que el bilingüismo de los correntinos, chaqueños y misioneros le permitía extender la llegada de la canción sin por ello dejar de lado a sus receptores «naturales». Si bien el bandoneonista y su grupo nunca dejaron de interpretar la versión guaraní, triunfó la castellana:

Vengo otra vez hasta aquí
de nuevo a implorar tu amor
sólo hay tristeza y dolor
al verme lejos de ti.

El tema del enamorado que regresa arrepentido –demasiado tarde en «Milonga triste», lleno de dudas en «Volver»– es tópico de canción popular. Por lo pronto, ese alguien vuelve después de haber sufrido mucho, un sufrimiento inespecífico, que seguramente incluye

más peripecias que las propias de cualquier desentendimiento amoroso:

Culpable tan sólo soy
de todo lo que he sufrido,
por eso es que ahora he venido
y triste, muy triste estoy.

Tenemos aquí otra canción de efecto paradojal: la música de Tránsito Cocomarola es alegre como el más alegre de los chamamés. Arranca con un extenso instrumental que barre todas las secciones del tema. En realidad, la letra de «Kilómetro 11» podría considerarse un estribillo, de acuerdo al significado que el tango le daba a esta expresión en los años 20 y 30, cuando los cantores de orquesta sólo intervenían unos segundos dentro del dominio instrumental.

Maestro incuestionable del fraseo, Cocomarola tocaba con autoridad sus partes, que sabía doblar un acordeonista, mientras las guitarras marcaban el ritmo, todo sobre una textura en la que, por momentos, predominaba el contrapunto. Al aparecer la voz, el director dibujaba un acompañamiento a contratiempo, de respiración entrecortada, con ese estacato que suele prevalecer en la música de baile. En una de sus variaciones –que son muy tenues, ya que la melodía principal nunca se abandona del todo–, la primera guitarra parece sonar como un arpa paraguaya. Esta instrumentación es intrínseca a la canción. Acá también pasa como en el tango: la música está tan identificada con una determinada instrumentación, que cuesta imaginarla en otra.

Vuelvo a escuchar una versión no fechada del tema. Sin ser un gran conocedor del chamamé, esta música me resulta familiar. Supongo que la memoricé allá lejos y hace tiempo, y que no necesité volver a oírla para conservarla en mi memoria. Hay algo en su melodía, tan rítmica en sí misma, tan primaria en su concepción, tan llevadera y matizada, que me transmite la euforia de una fiesta nacional a la que no asistí.

No diré que estamos ante una música silenciada –la generación de Teresa Parodi y Tarragó Ros ha hecho mucho por reivindicarla, aunque por ese esfuerzo fueron castigados por los tradicionalistas–, pero cuando yo empecé a escuchar música con alguna atención, en

los comienzos de los años 70, el chamamé era tan mersa como el bolero. La mía era una mirada de clase, qué duda cabe. Y a pesar de eso, canciones como «Kilómetro 11» vencieron todo prejuicio y sellaron su lugar en el menú de nuestras músicas argentinas.

«Malena»
(Demare-Manzi)

En un bello texto titulado «Los rostros de Malena», el poeta Jorge Boccanera imagina a Homero Manzi saludando a los personajes de sus tangos desde el balcón de su departamento. Todos están ahí, menos uno: Malena, un personaje escurridizo.

Las indagaciones más rigurosas han llegado a la conclusión de que en «Malena» se fusionaron dos representaciones: la de una cantante llamada Malena Toledo –argentina radicada en Brasil, que supo alguna vez cantar en orquestas porteñas– y la de Nelly Omar. Con la primera, Manzi tuvo un esporádico vínculo artístico: la escuchó en San Pablo, de regreso de un viaje a México. Le gustó cómo cantaba, con voz grave, o mejor dicho «quebrada». Con Omar, bueno, ya sabemos: el poeta y la cancionista se amaron más o menos en silencio.

No faltan los que aseguran que también Azucena Maizani y Tita Merello hicieron méritos para ser fuente de inspiración del tango en cuestión. (Para tener un panorama de todas las especulaciones en torno a «Malena» recomiendo el rastreo que han hecho Ricardo García Blaya y Néstor Pinsón en el sitio de internet www.todotango.com.) Honestamente, poco me importa interpretar el identikit de «Malena». No estoy muy convencido de que las canciones siempre porten significados literales, preexistentes a las obras mismas, como si éstas se limitaran a recolectar historias de un horizonte cotidiano.

Me inclino a pensar que hay una tensión entre lo que una canción recoge de la experiencia «real» y los sueños que sus autores depositaron en ese material. Teniendo esto en cuenta, las buenas canciones son liberadoras, ya que trascienden el pasado en el que se inspiraron para decirnos algo nuevo, algo que nunca fue pronun-

ciado en esos mismos términos. En el caso de «Malena», Manzi logró darle una entidad diferente a la figura de la mujer en el tango. Y vaya si lo logró:

Malena canta el tango como ninguna
y en cada verso pone su corazón.
A yuyo de suburbio su voz perfuma.
Malena tiene pena de bandoneón.
Tal vez allá, en la infancia, su voz de alondra
tomó ese tono oscuro de callejón;
o acaso aquel romance que sólo nombra
cuando se pone triste con el alcohol…
Malena canta el tango con voz de sombra;
Malena tiene pena de bandoneón.

A partir de esta letra, se tornó anacrónico seguir apelando al estereotipo de la mina ingrata que se rajó con el bacán. Si bien lejanamente emparentada con la milonguera de Villoldo y otras mujeres de escenario, esta Malena tiene autonomía, no espera el veredicto de los varones, no es «prenda» de nadie, ni siquiera «mina». Quien la describe tan sutilmente es un hombre, claro, pero antes que nada es un oyente: ella no vale por sus atributos físicos sino por algo tan corporal y a la vez tan inmaterial, tan propio y tan sintomático de lo humano, como su voz. Una voz capaz de darle vida a los tangos; de entenderlos profundamente. De eso nos enteramos sobre el final de la pieza:

Tus tangos son criaturas abandonadas
que cruzan sobre el barro del callejón
cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción.
Malena canta el tango con voz quebrada;
Malena tiene pena de bandoneón.

A Malena, su voz la redime de cualquier pecado, pero también la libera de la reificación de la que son objeto otras mujeres. Detrás de la voz vendrá el cuerpo –«tus ojos son oscuros como el olvido», etc.–, pero la homología nunca será total: recordemos que «Malena canta

el tango con voz de sombra», como si no necesitara del todo su propio cuerpo.

Un romanticismo moderno irrumpe con Manzi. Jorge Boccanera nos advierte que cuando Manzi escribió que su Malena «se pone triste con el alcohol», subyacía esa mujer que Federico García Lorca dijo haber visto beberse un vaso de aguardiente, para sentarse «a cantar sin voz (…) y su voz era un chorro de sangre». Se trata de una situación axial, pero focalizada en una mujer, cuando la ristra de borrachos del tango ha estado formada, hasta ahora, sólo por varones. (A las mujeres por ahí las emborrachan para abusarlas, como hace el viejo verde de «Acquaforte».)

Lucio Demare entendió perfectamente la riqueza del poema que le había acercado su amigo. Tan bien lo entendió, que excluyó cualquier pintoresquismo, cualquier giro de milonga arrabalera. Prefirió una melodía delicada, sin llegar a derivarla en estilo romanza. La magia de esta canción está no sólo en la virtual captación de la voz de una mujer, sino en un hecho irónico: su evocación se produce a través del canto. Por lo tanto, lo que oímos no es a Malena cantando, sino una enunciación cantada de su arte. El enorme talento de Demare consistió en saber expresar líricamente aquello que la poesía de Manzi describía con musicalidad.

La segunda parte está tan bien enganchada a la primera que al principio cuesta un poco entender la extensión de cada una. En realidad, la parte que empieza con «Tu canción/ tiene el frío del último encuentro…» arranca en el tiempo final del compás 21. El paso de tonalidad menor a mayor es directo y me recuerda un poco, siempre en términos musicales, a esa sección de «Mi Buenos Aires querido» que dice «La ventanita de mi calle de arrabal…» Ambos son pasajes luminosos que sugieren un giro de destino que finalmente no se da:

Tu canción
tiene el frío del último encuentro.
Tu canción se hace amarga en la sal del recuerdo.
Yo no sé
si tu voz es la flor de una pena;
sólo sé
que al rumor de tus tangos, Malena,

te siento más buena,
más buena que yo.

Estrenado por el compositor con su orquesta en la *boite* Novelty a fines de 1941, este tango conquistó su primera –y mejor– grabación unos meses después, cuando la orquesta de Aníbal Troilo con el cantor Francisco Fiorentino lo registró en 2 minutos con 55 segundos. Es una delicia escuchar la gama dinámica con la que Fiorentino frasea la melodía, sobrevolando la contundente marcación rítmica de la orquesta. Diez años después, con sus propios méritos, Raúl Berón cantó una versión más serena, de 3:02.

«Tinta roja»
(Piana-Castillo)

Confieso que dudé entre este tango y el vals «Caserón de tejas», no había lugar para los dos. Es posible que «Tinta roja» sea superior al citado valsecito criollo. De hecho, tiene más versiones y más prestigio. Ya el título, reiteradamente utilizado como referencia a distintas formas de periodismo –en especial, el policial–, promete imágenes fuertes. De cualquier modo, mi intención aquí era invitar a escena al gran Cátulo Castillo, poeta y músico de fuste, cuyo nombre, a la hora de las enumeraciones canónicas, no sale con la suficiente rapidez que la calidad de su producción merecería.

Tal vez, como ha señalado Julio Nudler, el «problema» de Cátulo haya sido no tener un perfil literario totalmente definido. Sus obras son magníficas, muchas de ellas de antología. Pero su poética parece oscilar entre la mordacidad discepoleana y la melancolía de Manzi. Por ejemplo, hojeando una selección de tangos confeccionada por una de las mayores autoridades en la materia, descubro un error grueso y sin duda significativo: la adjudicación a Manzi de la letra de «Caserón de tejas».

Para una crónica del tango, el dato más curioso sobre «Tinta roja» refiere a su aceptación tardía. Hoy figura en todos los repertorios y todos se le animan. Incluso Andrés Calamaro eligió su título para un

álbum de tangos. Pero en el momento de su estreno, allá por 1941, el entusiasmo fue moderado. Inmediatamente lo registró Troilo con la voz de Fiorentino, pero a diferencia de otros éxitos instantáneos de aquel equipo, en esta oportunidad la cosa se demoró. Por supuesto, con el paso de los años la grabación sería considerada un prodigio.

Paredón,
tinta roja en el gris
del ayer...
Tu emoción
de ladrillo, feliz
sobre mi callejón,
con un borrón
pintó la esquina...
que mojaba con bon vin.

Versos cortos, tajantes. Una enumeración casi objetivista de aquellas huellas de la infancia en la ciudad-barrio. Poesía moderna, de respiración entrecortada, con rima que está, pero que no suena predecible. ¿Pasado idealizado? No exactamente. La memoria del poeta es selectiva. «Tinta roja en el gris del ayer»: sólo el recuerdo de la infancia parece ponerle color al pasado evocado.

Y al botón,
fue en el ancho de la noche,
puso el filo de la ronda
Como un broche...
Y aquel fondín,
donde lloraba el tano
su rubio amor lejano.

Hay palabras que suenan solas, desprendidas de un relato: paredón, ladrillo, esquina, noche, buzón, fondín... Seguramente todo eso aún existía en 1941, pero no en el orden dictado por la memoria.

Mientras tanto, la música de Piana avanza espaciadamente, con fuerte acentuación a contratiempo. El arrastre rítmico parece empujar cada palabra hacia la parte del medio, esa que empieza con la pregunta retórica por el *ubi sunt*, el destino de aquello que ya no está:

¿Dónde estará mi arrabal…?
¿Quién se robó mi niñez…?
En qué rincón, luna mía,
volcás como entonces
tu clara alegría…
Veredas que yo pisé,
malevos que ya no son,
bajo tu cielo de raso,
trasnocha un pedazo
de mi corazón…

No quiero caer en el lugar común de tomar a Borges como medida de toda la literatura argentina, pero en esta ocasión no puedo pasar por alto cierto parentesco de los versos que acabo de citar con las primeras cuartetas del poema «El tango»:

¿Dónde estarán? Pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

Debemos hacer la salvedad de que el tanguero escribió su elegía antes de que nuestro escritor nacional hiciera la suya. La formulación de Cátulo es más sencilla, acaso más tierna, pero de igual densidad metafísica. En todo caso, concedámosle la razón a los que, como Alfredo Frascini en su libro *Tango: tradición y modernidad*, remiten parte de nuestra poesía, tanto la popular como la culta, a los clásicos, sin duda leídos con fruición en las bibliotecas populares del *novecento*. Por caso, «Puente Alsina», de Benjamín Tagle Lara, también apela a la fórmula clásica: «¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?/ ¿Dónde la guarida, refugio de ayer?».

Para no alejarnos demasiado de la música –si este libro defiende alguna idea general de la canción, ésa es la de la fusión exponencial de música y letra–, vuelvo a Sebastián Piana, que para su conmovedora segunda parte compuso una melodía de milonga surera (entre Mi menor y Si mayor séptima, como corresponde al arpegiado de la especie) que sólo el fraseo de la línea de canto logra mantener dentro de la atmósfera del tango. Es un gran momento del tema, y diría de

todas las canciones argentinas. Por un lado, el diseño melódico y rítmico remite, como dije, a esas milongas para las que Piana parecía estar hecho a medida. Pero el oyente sabe que se trata de una remisión fugaz, como un adagio dentro de una sonata. En efecto, vuelve el paredón, la tinta roja del ayer, esta vez vertida por un amor, según se infiere. Pero yo me quedo con las primeras dos estrofas, antes de esa confesión un tanto desmedida:

Yo no sé
si fue el negro de mis penas
o fue el rojo de tus venas
mi sangría…

Lo que emociona en los tangos de Cátulo Castillo es su evocación de la infancia, edad de la vida que el poeta adoraba y que quiso preservar de la inevitabilidad del tiempo.

«Los mareados»
(Cobián-Cadícamo)

Un rato antes de empezar a escribir sobre este tango escuché la versión que del mismo grabó Oscar Ferrari con la orquesta de José Basso. Data de 1952, cuando aún las orquestas dominaban buena parte de la interpretación, dejando que el cantor corriera con la letra en la punta de la lengua. Exactamente eso percibo: que todo está dicho aceleradamente, como tal vez en un principio lo pensaron Cobián y Cadícamo. Pero, ese *tempo* se perdió para siempre. Desde que tengo recuerdo de «Los mareados», creo que siempre la oí cantar muy demorada respecto de las primeras versiones.

¿Por qué ha pasado esto? ¿Tal vez porque al dejarse de bailar masivamente, el tango canción pudo ser interpretado más serenamente? No estoy muy seguro; al fin y al cabo, el mayor difusor de música entre 1935 y los años 60 fue la radiofonía, no las pistas de baile. Nadie bailaba con los melodramas de Libertad Lamarque, por caso. Ni con los discos de Gardel. Como sea, nos hemos acostumbrado a

versiones muy expresivas de «Los mareados», de esas que frasean de manera decantada cada uno de sus motivos. No quiero desmerecer a Ferrari –fue un cantor delicado y muy musical–. Simplemente digo que, al menos para la gente de mi generación, este tango resulta familiar en medidas más bien laxas, como si la voz no necesitase de acompañamiento alguno, imponiendo así su propia temporalidad. En ese sentido, la interpretación de Mercedes Sosa es reveladora.

A propósito de la voz, estamos ante un *tour de forcé* de los cantantes. Ellas y ellos se vuelcan con predilección a este tango, y más de una vez caen en la trampa: que no haya versiones definitivas no significa que se tenga total impunidad para interpretar una de las piezas más intensas de nuestro cancionero. «Los mareados» es un tango difícil; exige ser abordado a partir de un equilibrio muy sutil entre originalidad y respeto a la partitura. Si se lo exprime mucho, se corre el riesgo, manierismo mediante, de hacer el ridículo. Y si se lo canta tal cual es o se supone que es, el aburrimiento puede ganar al oyente.

Rara,
como encendida,
te hallé bebiendo
linda y fatal.
Bebías,
y en el fragor del champán loca reías,
por no llorar.
Pena me dio encontrarte, pues al mirarte
yo vi brillar
tus ojos,
con ese eléctrico ardor, tus negros ojos
que tanto adoré

El arranque de la parte vocal es de una consistencia armónica notable. Cada compás lleva un acorde, y para armonizar correctamente los compases 5 a 8 de la primera sección deben emplearse al menos seis acordes. La segunda parte («Esta noche, amiga mía…») se complica aún más. Prácticamente la armonización es puntual, acorde por nota. ¿Será por esto que se impusieron las versiones más remolonas? ¿Será que así, con una medición del tiempo más libre, se puede lucir mejor el movimiento armónico con el que Cobián distinguió su melodía?

Veamos algo de lo mucho que se ha dicho sobre la letra. Que debió ser cambiada porque al gobierno militar del 43 le molestaba tan insistente alusión al alcohol. Que tiene un sospechoso parecido con el poema «Adiós» de Paul Géraldy. Que el autor de una primera versión literaria, Raúl Doblas, se enojó al enterarse por otros que «Los dopados» había sido reemplazado por «Los mareados», y su nombre por el de Enrique Cadícamo. Que Cadícamo escribió la letra a pedido de Aníbal Troilo, que la quería estrenar, y en ausencia de Cobián, que había escrito la música en 1922. Y que para sortear la censura, el poeta concibió otra letra y otro título («En mi pasado»), finalmente olvidados.

Todo esto es cierto, pero de una veracidad que ha servido para forjar una leyenda. La orquesta de Pichuco, con el canto de Fiorentino, estrenó «Los mareados» el 15 de junio de 1942. Obviamente, esa versión es tan rápida como la de Basso con Ferrari.

¿Qué tenemos acá? Primero, la imagen de ella alcoholizada, eléctrica, aún bella y un poco loca. Pero no hay una descalificación de la mujer, no me parece. El centro de este tango es la pareja. Y la pareja bebe y bebe. La complicidad que puede producir el alcohol nunca fue tratada tan a fondo:

Esta noche, amiga mía,
el alcohol nos ha embriagado...
¡Qué me importa que se rían
y nos llamen «los mareados»!
Cada cual tiene sus penas
y nosotros las tenemos.
Esta noche beberemos
porque ya no volveremos
a vernos más.

Unas páginas atrás recordé aquel brindis por los fracasos de «Nostalgias». Aparentemente, Cadícamo estaba obsesionado con el alcohol, o para decirlo con más justeza, con el tema del alcohol, como también lo probaría la letra de «Por la vuelta» («¡Tu copa es ésta! Y nuevamente/ los dos brindamos por la vuelta...») En las letras de Cadícamo la bebida no separa ni violenta a las personas. En contraposición a los efectos negativos que solía resaltar la gauchesca –el alco-

hol como antesala de trifulcas–, la acción de beber tiene en Cadícamo un efecto de intimidad y sinceramiento. Por cierto, los bebedores del tango no son laburantes ni marginales, sino despreocupadas criaturas de la noche porteña. Es claro que aquí la despreocupación y la *dolce vita* se han corrido para dejar lugar a una profunda tristeza. Tango de resaca, «Los mareados» concluye con la que acaso sea la más terrible frase del inventario popular. Todos conocemos bien los primeros dos versos de la estrofa que sigue:

Hoy vas a entrar en mi pasado,
en el pasado de mi vida…
Tres cosas lleva mi alma herida:
amor, pesar, dolor…
Hoy vas a entrar en mi pasado,
hoy nuevas sendas tomaremos.
Qué grande ha sido nuestro amor,
y sin embargo, ay, ¡mirá lo que quedó!

Relación equitativa, «mano a mano», con una segunda persona que, al menos esta vez, no incurre en la invectiva de los tangos misóginos. Durísima sentencia: «Hoy vas a entrar en mi pasado». Pero dicha de un modo tal que se refracta de manera equitativa: para ella, él también va entrar en el pasado.

¿Podemos hablar de un cambio en el paradigma de representación de la mujer en la canción popular? Venimos de «Malena»… y nos topamos con un Cadícamo de 1942 bien diferente al de los años 20, aquel de «Pompas de jabón» y «Muñeca brava». Indudablemente, la vida social argentina de los 40 había evolucionado respecto de la de principio de siglo. Suponemos que también los letristas lo hicieron. Así como los guapos y las milonguitas emigraron al limbo de la literatura, otro imaginario menos «épico» y nocturnal se apoderó de la canción popular.

Sin embargo, no es menos cierto que «Los mareados» estuvo a la izquierda de su tiempo, en el sentido de romper con el modelo patriarcal y sus roles designados. He aquí una mujer que se emborracha al lado de su amante. Se trata de una despedida, pero nada nos indica que ella vaya a volver a un núcleo familiar originario: quien fue correspondida en su amor –y aquí podemos suponer que se trató de un amor

clandestino o al menos no institucionalizado– no fue ni será jamás una solterona. Más que la supuesta invitación al alcohol, será la paridad entre un hombre y una mujer lo que fastidie a los conservadores de aquel tiempo.

Empecé refiriéndome al *tempo* musical de «Los mareados» y termino escribiendo sobre su *tempo* social. Tal vez la conmoción que este tango produce sobre ambos parámetros nos explique las razones de su perennidad.

«Gricel»
(Mores-Contursi)

Los expertos en Troilo se dividen en torno a sus cantores. Es de sospechar que los fans de Floreal Ruiz son mayoría, si bien no hay grandes discusiones dentro de la familia troileana, una *famiglia unita*. A los fines de este libro, no obstante, el nombre del cantor Francisco Fiorentino acapara renglones y renglones. Sucede que su voz estrenó grandes canciones, marcándolas así proverbialmente.

«Gricel» es de 1942. Diría que ese año condensa la década precozmente; en sus meses se va amasando la leyenda secular de un período ilustrado para el género porteño. Pruebo sacar 1942 de la cronología que confeccioné para el libro, y la cosa no funciona. Tal vez puedan faltar 1945 –tan significativo en política– o 1946. De 1947 sólo incluí «Los ejes de mi carreta», y 1948 es un año grosso, claro que sí, con «Sur» y «Luna tucumana». Pero aun así 1942 se impone. Venimos de «Los mareados», de ese mismo año. Para más pruebas, echen un vistazo al libro *Inventario del tango* que confeccionaron Horacio Ferrer y Oscar del Priore –el tomo II va de 1940 a 1998– y verán qué lindas canciones se estrenaron ese año. En fin, no creo que sea casualidad que compositor y autor del tango aquí analizado hayan pegado el gran salto en 1942.

Cuando se estrenó «Gricel», Mariano Mores tenía 24 años, aún le restaban seis como pianista en la orquesta de Francisco Canaro. Había compuesto «Cuartito azul» cuatro años antes. José María Contursi, hijo del pionero Pascual, andaba por los 31, trabajaba como locutor

en Radio Stentor y había escrito algunas letras romanticonas y asépticas. «Gricel» fue la segunda colaboración del tándem Mores-Contursi, la primera fue «En esta tarde gris».

El registro sentimental del letrista empalmaba bien con la predilección del músico por las melodías largas y un tanto exasperadas, tal vez influidas por los conciertos de piano Sergei Rachmaninov, un músico muy aclamado a principios de los 40. Desde el compás número uno, el tema impone su tensión dramática, con una línea musical arremolinada y una letra cargada de remordimiento:

No debí pensar jamás
en lograr tu corazón...
Y sin embargo te busqué
hasta que un día te encontré
y con mis besos te aturdí
sin importarme que eras buena...
Tu ilusión fue de cristal
se rompió cuando partí
pues nunca... nunca más volví...
¡Qué amarga fue tu pena!

Ilusión de cristal, pena amarga, besos que aturden... Qué lejos está todo esto de «Nostalgias» o «Los mareados». Ni hablemos de la mojigatería de aquel que siente que mancilla el buen nombre de una mujer con besos. Si los tangos de Cadícamo recién nombrados eran muy avanzados para la moral de los 30 y 40, éste resultó funcional a la ideología de su tiempo. (Dicho sea de paso, los cronistas recuerdan a Contursi como un tipo celoso y despótico con su esposa Alina Zárate.) Todo parece indicar que la espléndida música de Mores salvó las papas, garantizándole así al tema su posteridad.

Sin embargo, hay otro factor, por entonces insospechado: la historia de amor verdadera entre José María «Catunga» Contursi y Susana Gricel Viganó. Se conocieron en 1938 y mantuvieron una relación amorosa escondida (él era hombre casado) y discontinua (ella vivía en Capilla del Monte), que tuvo un inesperado giro cuando, ya viudo y arruinado, el letrista fue literalmente rescatado por su musa, con la que finalmente contrajo matrimonio.

La crónica de este amor ocupa un lugar privilegiado entre las his-

torias argentinas del corazón. Lo curioso del caso es que el meollo de la relación es posterior al tango. Aquí el tango no testimonia un suceso romántico, sino que lo describe en su presente y en cierto modo prefigura su desenlace, o al menos así se entiende según la resignificación que su letra adquirió una vez conocido el final de la historia. Cada vez que volvemos a Fiorentino con Troilo, o a las versiones que grabaron Libertad Lamarque, Charlo o Roberto Goyeneche, le agregamos a esa escucha un plus.

Por supuesto, esto sucede con todas las canciones: nunca las oímos del mismo modo, nuestras vidas cambian, y con ellas la percepción de las músicas conocidas. Sin embargo, en el caso de «Gricel» ese plus tiene una apariencia exterior a nosotros. A diferencia de lo que oyeron los admiradores de Troilo-Fiorentino en los años 40, cuando el enamoramiento florecía en plenitud, nosotros nos encontramos con un Contursi deprimido, sin dinero, aislado y olvidado en su departamento porteño. La buena de Gricel, dadora de perdón eterno, llegó para salvarlo.

Es cierto que podemos disfrutar del tango sin su apéndice informativo; posiblemente eso hace la mayoría de la gente. Pero una vez conocida la relación de ósmosis entre la vida y la canción, ¿cómo evitar su magia enfermiza? Si lo pensamos un poco, es un hecho singular: la canción volvió a la vida de su autor, acaso para sellar con él otro final.

La súplica de la segunda parte se entiende como una verdadera premonición, reforzando así la idea místico-amorosa que sugiere la canción:

No te olvides de mí...
de tu Gricel
me dijiste al besar
el Cristo aquél...
Y hoy que vivo enloquecido
porque no te olvidé
ni te acuerdas de mí...
¡Gricel!... ¡Gricel!...

Hay que reconocer que la letra mejora mucho en la segunda parte. «Catunga» era limitado pero eficaz, conocía el paño de la canción.

Qué interesante es el juego teatral entre un pronombre personal y otro posesivo: «No te olvides de mí…/ de tu Gricel». Es ella la que suplica, y luego él se lamenta, mortificado. Ella no lo olvidó porque se fue con otro; lo olvidó porque, suponemos, pasó el tiempo, él no dio señales de vida, ella finalmente se casó y siguió como pudo, en fin. Notable Marianito Mores, que modula con destreza una sucesión armónica que podría envidiar el mismísimo Juan Carlos Cobián. El efecto general es sobrecogedor: «Y hoy que vivo enloquecido…» Bellísimo pasaje.

Tal vez por su atmósfera de bolero o su lirismo de canción a secas, «Gricel» funciona bien en recreaciones más o menos heterodoxas. Obviamente estoy pensando en Luis Alberto Spinetta y Fito Páez, que la cantaron a través de un *emulator* de voz y lograron una distorsión fantasmagórica. Tal vez así, hecha fantasma, «Gricel» pueda algún día abandonar la vida real de las crónicas y reintegrarse a la vida irreal de la canción.

«Sombras nada más»
(Lomuto-Contursi)

Esta canción nos lleva derecho a Libertad Lamarque, su gran exégeta, que la grabó por primera vez el 9 de noviembre de 1943, junto a la orquesta de Alfredo Malerba. La musicóloga brasileña Heloísa de Araujo Duarte examinó con cuidado la versión grabada por Libertad y llegó a la conclusión de que su voz fue tal vez la única que supo acentuar, desde la respiración y la articulación de los fonemas, todas las sutilezas de ese «drama sin final». Por el contrario, argumenta Heloísa, en la versión posterior de Javier Solís con Los Panchos lo que se impuso fue el espectáculo de una voz conduciendo el tango al territorio del bolero-ranchero.

La perspectiva de Heloísa apunta al hecho de que ciertas canciones nacidas en el universo de los medios —aparentemente condenadas, por lo tanto, a la vida efímera que caracteriza dicho universo— han logrado permanecer en la memoria en virtud de su capacidad de mutación y adaptación, sin agotarse en una sola lectura. Queda claro que la investigadora brasileña prefiere a la industriosa Libertad por

sobre otros intérpretes, pero a la vez reconoce que la perennidad de «Sombras nada más» responde más a su maleabilidad que a una concepción de obra acabada.

Sus autores, el director y compositor Francisco Lomuto –figura activísima del tango de los 30 y 40– y el letrista José María Contursi –nuestro conocido de «Gricel»– crearon un tango con la sinuosidad de una canción melódica. Lo hicieron en 1943, cuando el bolero parecía ser el socio espiritual de un cine nacional –el mexicano– que empezaba a proyectarse, competitivamente, sobre los mercados continentales. Ese mismo año, una delegación de Sadaic integrada por Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo, entre otros, arribó a México, para consolidar acuerdos de reciprocidad en los derechos autorales. Discépolo hizo amistad con Agustín Lara y declaró, a la revista argentina *¡Aquí está!*, que en México le había salido un serio rival al tango: «Es el bolero, la gran creación de la música popular mexicana».

Premeditado o no, el híbrido de «Sombras nada más» vino a satisfacer la doble demanda de canción argentina y canción mexicana, encarnando así una sensibilidad de época. De cualquier manera, llama bastante la atención el escaso interés que la canción ha despertado entre los estudiosos del tango. Ni aun el exigente Julio Nudler la menciona en su biografía de Francisco Lomuto para el sitio todotango.com. De los antólogos, el único que se acordó de «Sombras nada más» fue Oscar del Priore. Injusto silencio para un tango –finalmente, se trata de un tango– que tiene un comienzo memorable, de un dramatismo hiperbólico:

Quisiera abrir lentamente mis venas...
mi sangre toda verterla a tus pies...
para poderte demostrar
que más no puedo amar,
y entonces...¡Morir después!
Y sin embargo tus ojos azules
¡azul que tienen el cielo y el mar!
viven cerrados para mí
sin ver que estoy aquí,
perdido en mi soledad...

Aquí el punto de vista bien podría ser el de una mujer, si pasamos por alto el género gramatical de la letra («*Perdido* en mi soledad…»). Es incuestionable que, con su interpretación canónica, Libertad Lamarque estableció un parámetro de subjetividad, por más amplio que sea el arco semiótico que Heloísa distingue como cualidad de toda canción imperecedera. A ese parámetro se sumó Nelly Vázquez, cuando en 1966 grabó el tema con la orquesta de Aníbal Troilo. Y poco después Rocío Durcal, con una orquesta de mariachis sobre el escenario. De las últimas versiones que escuché, destaca la de Chavela Vargas con Ana Belén.

La tesitura ideal para esta canción es la de soprano, con esa exigencia de brillo y altura en la fase segunda del estribillo, la que concluye con «De este drama sin final»:

Sombras… ¡nada más!…
Acariciando mis manos…
Sombras… ¡nada más!…
¡en el temblor de mi voz!
¡Pude ser feliz
y estoy en vida muriendo
y entre lágrimas viviendo
los pasajes más horrendos
de este drama sin final!

Originariamente en la tonalidad de Do sostenido mayor, la belleza de esta melodía se recuesta sobre una secuencia armónica delicada y un tanto enigmática. Al comienzo, un modulación nos sitúa en el ámbito de Si mayor, pero la «verdadera» tonalidad del tema se presenta en el estribillo, esa segunda parte resolutiva. Ahí está el clímax poético y musical que todos recordamos inequívocamente, por más metamorfosis por las que pueda –y deba– pasar esta singularísima canción argentina de impacto iberoamericano.

Gran trabajo de Francisco Lomuto, cuya labor como director quizás ensombreció la de compositor. Y una eficaz labor de letrista de Contursi, epítone del autor sentimental.

«Piedra y camino»
(Atahualpa Yupanqui)

Al promediar la investigación para una biografía de Atahualpa Yupanqui me topé con un breve texto de Chango Farías Gómez publicado en el suplemento «Radar» del diario *Página/12*. Consultado sobre su canción favorita, allí Chango se explayaba sobre «Piedra y camino», compuesta y grabada por Yupanqui en 1943.

No me extrañó la elección, claro, pero sí una observación dicha por Chango un poco al pasar, en medio de una evocación muy personal: que «Piedra y camino» era una cabal demostración de cómo Atahualpa había producido un cambio considerable sobre la zamba argentina. Si el repertorio que hasta entonces conocían los folcloristas contenía un tipo de zamba señorial y de sabor hispano, a partir de la invención yupanquiana había entrado a escena otra forma de armonización y de melodía, así como una poesía capaz de dar cuenta de la problemática real del hombre de campo.

Si se profundiza en «Piedra y camino» no es difícil compartir la observación de Farías Gómez. Sucede que esta canción, como tantas otras de don Ata, se ha adentrado tanto en nuestra cultura musical y literaria que cuesta abstraerla de ese cielo anónimo que llamamos «folclore» y pensarla en su contexto terrenal, sujeta a las fuerzas y contrapesos de una tradición. Cuando una canción es muy popular –aunque no se la difunda mucho, «Piedra y camino» es popular en el sentido más noble del término–, pareciera que la singularidad de su origen se diluye en el magma de la música intemporal.

A su vez, Atahualpa construyó un lugar único en la música argentina, erigiéndose como autoridad primera, fundacional, de todo un género. ¿Puede entonces existir un folclore de autor antes de Yupanqui? Seguramente lo hay, pero el efecto turbador de «Piedra y camino» –que no es la primera composición de Atahualpa pero quizá sí la más importante de las que había compuesto hasta ese momento–, inhibe a sus posibles precursores, así como nos brinda la ilusión de una tradición que, para decirlo en términos modernos, tiene tanto de invención como de herencia.

Sobre lo heredado hay poco para decir. Cae de maduro que

Atahualpa conocía en detalle el ritmo y la forma de la zamba, especie que supo tratar en uno de sus poemas sin música:

En las salas antiguas,
¡cuántos te festejaron!/
Y por las cosas nuevas,
¡qué pronto te olvidaron!

Así escribió un Yupanqui sermoneador poco antes de crear la zamba que aquí pretendo analizar. Por lo tanto, su obra buscó conciliar la forma del ayer, de la que el compositor no quería desligarse en lo más mínimo, con algún rasgo propio. Este rasgo tenía la obligación moral de pasar inadvertido: la individuación debía reconocer los límites precisos de las formas heredadas. Fíjense qué aparentemente tradicionalista son estas líneas con la que empieza «Piedra y camino»:

Del cerro vengo bajando,
camino y piedra.
Traigo enredada en el alma, viday,
una tristeza.
Me acusan de no quererte;
no digas eso.
Tal vez no comprendas nunca, viday,
por qué me alejo.

Dije «aparentemente tradicionalista» porque hay en estas coplas un sutil desplazamiento del lenguaje coplero antiguo a cierta intención de poesía «mayor» que, en otro género, encontramos en aquel Manzi de las milongas con Piana. Camino y piedra: la metonimia perfecta de un paisaje, pero más aún de un modo de existencia. Y eso de «traigo enredada en el alma, *viday*» («mi vida», en quechua) no sólo es bellísimo: es propio de un lector de poesía bastante avezado. El estribillo, que nos cautiva con su mudanza musical, marca el clima poético, como si allí, en esos cuatro versos, pudiéramos hallar la clave de una vida. Entre las sentencias quechuas favoritas de don Ata, figura ésta: «El hombre es tierra que anda» («Runa Allpacamska»). De la antropología quechua a la generación española del 98, empezando por Antonio Machado:

Es mi destino:
piedra y camino.
De un sueño lejano y bello, viday;
soy peregrino.

El resto de la letra es tan bueno como lo citado, pero quizá más fielmente encuadrado en el lenguaje de las coplas anónimas. (Por ejemplo: «A veces soy como el río: / llego cantando»).

No debe perderse de vista que Atahualpa fue, la mayoría de las veces, compositor y autor al mismo tiempo (como los cantautores de nuestra época). La línea de canto de «Piedra y camino» es menos simple que la de sus canciones anteriores –y obviamente que la de otros compositores de folclore– y fluye con rítmica llena de síncopa y una armonía que, como señalaba Farías Gómez, es un poco más evolucionada que la media del género. Pero sólo «un poco». Y ésa es la marca Yupanqui. Una marca sutil, concebida para una audiencia amplia y ajena a toda cuestión técnica de la música. Es la proverbial sencillez yupanquiana, de la que tanto se ha hablado. Aunque no sé si «sencillez» es la palabra correcta. Si fuera realmente sencilla, todos saldríamos cantando «Piedra y camino» sin problemas, y sin embargo hay que vérselas con esta zamba. Los hay que la alisan torpemente, y los que se pierden o se enredan en ese sueño lejano y bello.

La interpretación de Mercedes Sosa es insuperable. No sólo trasciende a la del autor, sino que pareciera mejorar la melodía original sin modificar una sola nota, y sin que el arreglo –me estoy refiriendo a la versión del álbum *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* de 1977– produzca ningún efecto de modernismo *ad hoc*. Si en lugar de ser un libro de canciones éste fuera un libro de grabaciones, la que estoy recomendando tendría su propio capítulo.

«Uno»
(Mores-Discépolo)

En las consultas que cada dos por tres se hacen en el ámbito de la canción porteña, suele arribarse a la conclusión de que «Uno» figura

entre los tangos más queridos. La verdad es que tiene todo para ganar: una melodía cromática tan reacia a los cantores improvisados como cautivante para las audiencias desprevenidas; una letra enérgica, pasional, pero de un grado de pasión que raya con el estoicismo de los resignados; un tono suplicante, en un momento en el que la música mexicana empezaba a disputarle al tango la predilección de los auditorios latinoamericanos.

La historia de «Uno», tal como la recuerda Mariano Mores, comienza con una visita del músico al chalet que Discepolín tenía en La Lucila. El joven pianista le llevó al veterano letrista una partitura con el fin de satisfacerlo en su deseo de componer juntos un tango. Pero Discépolo se demoró casi tres años en pergeñar la letra. No porque no le gustara la música, más bien lo contrario: la consideraba un desafío más que interesante para su oficio de poeta. Finalmente, el 28 de abril de 1943 Tania estrenó «Uno», que al principio se llamó, sucesivamente, «Cigarrillos en la oscuridad» y «Si yo tuviera el corazón». No hubo que esperar ni un minuto para que se impusiera de manera contundente. Ya en la segunda y tercera noche después del estreno, el público levantaba el dedo índice de manera muy gráfica: quería oír «Uno»…

Sobre el pronombre «uno», empleado como anáfora, cae la música con fuerza:

Uno busca lleno de esperanzas
el camino que los sueños
prometieron a sus ansias…
Sabe que la lucha es cruel
y es mucha, pero lucha y se desangra
por la fe que lo empecina…
Uno va arrastrándose entre espinas
y en su afán de dar su amor,
sufre y se desangra hasta entender
que uno se quedó sin corazón…
Precio del castigo que uno entrega
por un beso que no llega
o un amor que lo engañó…
Vacío ya de amar y de llorar
¡tanta traición!…

Lo primero que sorprende de «Uno» es su extensión. Palabras y notas se acumulan como en uno de esos trabalenguas que, por su ingenio y dificultad, deslumbran a los chicos. La densidad, que seguramente es un elemento distintivo en su tiempo (¡otro tango raro!, debieron pensar los escasos detractores de Discépolo), produce una ilusión de velocidad, aunque el *tempo* es el habitual al de la mayoría de los tangos. Sucede que Discépolo tenía mucho para decir en poco tiempo. Era algo propio de él, cierta incontinencia verbal, que en verdad no era tal, ya que la precisión quirúrgica de su lenguaje excluía todo ripio.

Estas estrofas de 15 versos cada una, en las que una voz confiesa ya no tener «el corazón que di», pertenecen al ciclo romántico de Discépolo. No hace falta que insista en las diferencias temáticas y poéticas que median entre «Qué vachaché» y «Uno», no obstante pertenecer ambas letras, de modo emblemático, a un mismo autor. Además, no puede negarse que el clima retorcido de «Uno» –hoy diríamos *neurótico*, con ese tipo que da tantas vueltas para reconocer que el amor volvió a llamar a una puerta que él no se anima a abrir– pega perfectamente, si no con la persona real, con la imagen que de Discépolo tenemos.

A propósito de esto último, se ha conjeturado mucho sobre la fuente de inspiración de este tango. Se ha dicho que cuenta la complicada relación de Discépolo con Tania. Quién puede saberlo. De cualquier modo, se trata de una conjetura muy productiva en términos genealógicos. De ser verdadero lo que «Uno» narra sobre las heridas letales de un viejo amor, ciertas referencias del cancionero que le sigue en el tiempo –en este momento pienso en el desamor de algunas canciones de Andrés Calamaro– vendría a continuar o complementar el tópico de la pasión destructiva. ¿Acaso no habla de eso «Uno»?

Si yo tuviera el corazón
(¡el corazón que di!)
Si yo pudiera como ayer
querer sin presentir…
Es posible que a tus ojos
que me gritan su cariño

los cerrara con mis besos
sin pensar que eran como esos
otros ojos, los perversos,
los que hundieron mi vivir…

No me olvidé de Mariano Mores, que aquí supera las marcas de por sí altas de sus primeras composiciones. La secuencia armónica de «Uno» tiene un movimiento incesante, y proviene más de la literatura pianística alemana que de la tradición porteña. Con propiedad, Oscar del Priore sitúa este tango dentro de la especie romanza, a juzgar por la exuberancia de su melodía y la escasa atención que reclama su ritmo. También podemos pensar en «Nostalgias». ¿No comparten ambos tangos un mismo tono poético-musical? De ser así, parte de la influencia romanza recibida por Mores quizá proviniera de los refinados tangos de Cobián.

Tania fue una de las mejores intérpretes de los tangos de Discépolo, y sus grabaciones y versiones en vivo de «Uno» no son la excepción. No se quedó atrás Libertad Lamarque, a la que el *pathos* de este tratado de autoflagelación le sentaba perfectamente. En cuanto a las cuerdas masculinas, destaca Edmundo Rivero con orquesta dirigida y arreglada por Héctor Stamponi. El final de la versión recorre el registro grave con la profundidad vibrante de un contrabajo tocado con arco.

«Nada»
(Dames-Contursi)

Hay canciones inscritas en series autorales, y así las recordamos. Decimos, por ejemplo, «Sur», e inmediatamente se nos aparece la dupla Troilo-Manzi, y con ella un conjunto de piezas inolvidables. Otras canciones, en cambio, giran solitarias por la galaxia de la memoria. No es que carezcan de autor y compositor –a menudo muy destacados ambos–, pero nos cuesta asociarlas a un conjunto o serie. Esta dificultad puede provenir de nuestra ignorancia o de algún factor menos frecuente.

«Nada» pertenece al grupo de las canciones sueltas. Su letrista, Horacio Sanguinetti, ocupa algunas páginas en los inventarios del

tango. Se lo considera uno de los poetas más fértiles de la década del 40, con títulos como «Moneda de cobre», «Tristeza marina» y «Flor de lis». Hoy su nombre está algo desdibujado: que no brote rápidamente en los conteos de los grandes tangos demuestra que no siempre la historia respeta los parámetros con los que una época pasada distinguió a los suyos.

De José Dames, bandoneonista y compositor, lo primero que destaca es la brevedad de su obra: pocos y resonantes éxitos, como «Tú» y «Fuimos». No son títulos menores, claro. Se distinguen en ellos sus melodías de curva amplia y muy expresiva. De eso trata «Nada», musicalmente hablando: la fascinación de una melodía que parece no terminar nunca. Hay que reconocer que la imagen de la casa abandonada y el hombre que vuelve en busca de su viejo amor no tiene rival en cuanto a expresión de lo tremebundo:

¡Nada, nada queda en tu casa natal!
Sólo telarañas que teje el yuyal...
el rosal tampoco existe
Y es seguro que se ha muerto al irte tú...
¡Todo es una cruz...!
¡Nada, nada más que tristeza y quietud!
Nadie que me diga si vives aún...
¿Dónde estás, para decirte que hoy he vuelto
arrepentido a buscar tu amor...?

Ese *nada* es el *never more* del cuervo de Poe. Sanguinetti no pudo haber escrito una letra más desoladora. Como aquel cuartito de «Mi noche triste», aquí el sitio sobrevive malamente sin la presencia de una mujer. El tiempo ha pasado, llevándose consigo las huellas de una existencia, eso a lo que, ilusoriamente, el varón arrepentido podría aferrarse como última esperanza. Pero nada es *nada*: la palabra del vacío metafísico, el borrado irremisible, ya no sólo de la persona sino también de todo residuo semiótico de su presencia. Si el amurado del tango de Pascual Contursi quizá se reservaba una pequeña esperanza en el corazón –«porque dejándola abierta/ me hago ilusión que volvés»–, el sufriente de Sanguinetti es un desahuciado.

En la delectación de este tango quizá podamos entender un poco mejor la cultura popular, los años 40: una época próspera para la can-

ción argentina, pero marcada insidiosamente por el *ethos* de la melancolía. Una época de fuerte crecimiento económico, de conquistas sociales y transformaciones urbanas, que sin embargo refería siempre a una situación de carencia, de falta sentimental, de relación inarmónica con el pasado. A propósito de «Nada», el contraste entre la fantasía desbocada de su melodía y el desamparo de su letra nos habla de un tiempo en particular.

Desde luego, ese tiempo que la canción ha sabido capturar sin referencias precisas –no hay personajes prototípicos del tango ni locaciones históricas– sigue resultándonos sugestivo. Por algo abundan versiones de «Nada» en clave no tanguera. Me atrevería a afirmar, incluso, que la creación de Dames y Sanguinetti ha reclutado a sus intérpretes más originales en los extramuros de su época. Quizás esto se debe a la extraordinaria calidad de su música. Y también al hecho fortuito de que no han quedado grabaciones memorables, exceptuando quizá la de Julio Sosa, que por otra parte es bastante posterior al año de estreno.

«Nada» siempre está de vuelta. Regresa en una vieja grabación de Alberto Podestá con la orquesta de Di Sarli o en versiones actualizadas, como la de María Volonté con Horacio Larumbe al piano y la de Juan Carlos Baglietto con los teclados de Lito Vitale. Tampoco está nada mal la versión que, con arreglo de Omar Valente, canta Paula Mesa con el grupo A la Gurda. En el momento en que cierro estas líneas acaba de salir un CD de la negra Sosa con cantantes invitados; el álbum nos brinda una buena versión de «Nada», con María Graña y el detalle no menor de Leopoldo Federico en bandoneón. Finalmente –en algún punto hay que cortar–, regreso a la versión bossa de Caetano Veloso. Ahí Caetano revisa drásticamente el componente melodramático de la canción, quedándose con su melancolía destilada.

«El arriero»
(Atahualpa Yupanqui)

«Una canción levemente social»: de este modo, con cautela, Atahualpa Yupanqui definió «El arriero». Es comprensible que don

Ata quisiera despegar su magnífica obra del grueso de la así llamada «canción de protesta». Pero nadie, ni aún don Ata, pudo negar que aquel prodigio de 1944 fue un hito retrospectivo, el comienzo de un folclore de impronta social. Leve o pesada, esa impronta marcó una historia que hoy nos resulta irregular, llena de hiatos y quiebres políticos, llena de versos altisonantes y grupos vocales un tanto patéticos, con momentos sublimes y otros que han envejecido rápidamente.

«El arriero» es una canción sublime. Y una canción social. Trasciende la historia de su creación –en campos salteños, un mediodía de principio de los 40, Atahualpa dialogó con el arriero Antonio Fernández y tomó nota de ese diálogo breve y sustancial–, para elevarse hacia el futuro, en busca de nuevos intérpretes y nuevos oyentes. Rítmicamente, es casi una zamba, pero Atahualpa, extremadamente cuidadoso en la clasificación del folclore, prefirió registrarla como canción. Su melodía se inicia con un Fa sostenido repetido siete veces, para luego ondular entre síncopas y ligados, siempre sobre una tonalidad menor que hace un recorrido sencillo pero no necesariamente rutinario.

De su magnífica letra, quizá lo más notable sea su refinamiento. Con astucia, Yupanqui quiere hacernos creer que la canción criolla es puro producto de la inocencia. Pero si se les presta un poco de atención a esos versos, resulta inverosímil la suposición de que provienen de un mundo silvestre que el poeta habría registrado fidedignamente:

En las arenas bailan los remolinos
el sol juega en el brillo del pedregal
y prendido a la magia de los caminos
el arriero va… el arriero va…

Como un Cid Campeador del mundo rural argentino, el arriero luce su estampa con orgullo. ¿Cuánto de real y cuánto de imaginario tiene este jinete que guapea prendido a la magia de los caminos? Me pregunto: ¿no hay allí una idealización –sin duda legítima, sin duda política– del trabajador rural? Canción «levemente social», entonces, con un arriero que no agacha la cabeza ni busca los favores de nadie. ¿Acaso alguien puede ser tan «literal» como para pensar que ese hombre sólo está arriando vacas? Seguramente, entre su tropilla van sueños de emancipación:

Es bandera de niebla su poncho al viento
lo saludan las flautas del pajonal
y guapeando en las sendas por esos cerros
el arriero va… el arriero va…

Todos conocemos el estribillo de esta canción. Lo citan los escritores y los políticos. Lo citan con un gesto de aparente resignación, dando muchas cosas por sobrentendidas:

Las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
Las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
Las penas son de nosotros
las vaquitas son ajenas.

Gracias a la versión de Divididos, hoy más jóvenes conocen este estribillo. Tal vez no sepan que su autor es Yupanqui, como observó Beatriz Sarlo después de haber escuchado a unos muchachos tocar «El arriero» en el subte porteño y presentarlo como un tema de Divididos. Ya en tiempos del primer gobierno de Perón, en relación a la paternidad autoral de Yupanqui, sucedió algo parecido. La difusión de su música estaba prohibida en todo el país. Y el hombre llegó a una parrilla en Córdoba, donde un grupo folclórico estaba cantando un tema suyo. Al finalizar la interpretación, no sin antes advertir la presencia de don Ata, el presentador anunció: «Acabamos de escuchar la canción anónima de un autor que nos honra con su presencia».

Después de todo, Atahualpa decía soñar con un futuro en el que sus coplas fluyeran ligeras como el viento, siendo de todos y de ninguno en especial. Pero más allá del episodio que cuenta Sarlo, la «folclorización» de Yupanqui aún no ha llegado. No completamente, al menos. En el año del Bicentenario, y a poco más de un siglo de su nacimiento, la imagen de Atahualpa sigue siendo vigorosa. Sus canciones lo acompañan como personajes a un autor. El del arriero es el personaje más querido y conocido. Él anima a la tropa, «dale que dale», sigue empujándonos a todos hacia el horizonte de las utopías. El arriero protesta contra la propiedad privada, pero también mues-

tra signos de melancolía, como cuando, ya de noche y aún trabajando, se refugia en sus recuerdos, sus únicos compañeros del camino:

Amalaya la noche traiga recuerdos
que hagan menos pesada la soledad.
Como sombra en la sombra por esos cerros
el arriero va… el arriero va…

«Naranjo en flor»
(Expósito-Expósito)

Podría decirse que con este tango irrumpe la vanguardia en la canción popular argentina. Aún hoy, a más de medio siglo de la creación más célebre de los hermanos Homero y Virgilio Expósito, cuando todo el mundo considera a «Cambalache» la expresión del sentido común de los argentinos, se sigue comentando la osadía de haber comenzado la letra de un tango con una analogía tan poco verista como ésta: «Era más blanda que el agua, /que el agua blanda». Su música tampoco resultó cosa sencilla. Para poder estrenarla correctamente, Floreal Ruiz y Aníbal Troilo debieron ensayarla durante tres semanas seguidas.

Homero, lector apasionado de André Breton y Paul Eluard, se cansó de explicar lo que en verdad carecía de explicación: le gustaron esas palabras, le sonaron musicales y poéticas, quiso transmitirnos una sensación acuosa y grácil, fresca como seguramente eran aquellas tardes primaverales de su Zárate natal. En realidad, lo primero que se le ocurrió fue eso de «Primero hay que saber sufrir…». El problema era que sonaba un poco fuerte como apertura. «¿Cómo vas a seguirla?», le preguntó su hermano. Era mejor empezar por el recuerdo de esa mujer, naranjo en flor.

No obstante las explicaciones de sus creadores, la demanda de claridad no ha cesado, no del todo. Y me parece que esa demanda –casi una investigación literaria en el mundo muchas veces transparente de la poesía tanguera– prueba que hay en «Naranjo en flor» algo irreductible al gusto de su época y de las épocas que le siguieron. Algo que, sin embargo, lejos de frenar su éxito, lo terminó poten-

ciando hasta hacer de esta canción una de las principales referencias de nuestra cultura. Digámoslo así: «Naranjo en flor» triunfó por su belleza, pero sobre todo por cierta perplejidad que provocó. Lo notable del caso es que aceptación y perplejidad concertaron, algo que no siempre sucede con aquellos artefactos que la historia de las artes han calificado de vanguardistas o, más ampliamente, de modernistas.

Era más blanda que el agua,
que el agua blanda...
Era más fresca que el río...
naranjo en flor...
Y en esa calle de estío,
calle perdida,
dejó un pedazo de vida
y se marchó.

Y sí, tenemos al amurado de «Mi noche triste» y tantos otros tangos: una voz masculina describe a una mujer que ya no está. Pero hay una diferencia significativa: que el abandonado de los Expósito se exprese sin entonación orillera significa que a partir de los años 40 el tango remitía a su propia tradición de temas y personajes, pero con otro lenguaje. Es algo bastante habitual en las letras de Homero Expósito. Si revisamos «Farol» –su primera obra–, «Maquillaje» o «Fangal», nos encontraremos con el núcleo temático del género –ninguna novedad por ese lado– pero enunciados en otro registro. Quizá por eso sus letras, la mayoría sustentada en la música de su hermano, logran abrir el diálogo con el futuro. ¿A qué oyente joven más o menos entrenado en los repertorios eclécticos de la música argentina no le fascina «Naranjo en flor»?

Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir,
y al fin andar sin pensamientos...
Perfume de naranjo en flor,
promesas vanas de un amor
que se escaparon con el viento.

Con igual música, esta segunda parte agregará «Después… qué importa del después», más todo lo que ya sabemos. Pero el latiguillo ya fue pronunciado: «Primero hay que saber sufrir…» Dicen que, poco antes de morir, el filósofo rumano Emil Cioran se enteró de la existencia de «Naranjo en flor» y expresó un gran interés por esos versos. No los imaginaba dentro de una canción popular. Podemos conjeturar las razones de aquel interés, aunque cuesta un poco relacionar la filosofía del escepticismo con la dramaturgia pasional que nos plantean las letras de tango. La pasión del tango, aun expresada desde el sinsabor del fracaso, no compatibiliza con el escepticismo radical.

De cualquier manera, la anécdota de Cioran escuchando «Naranjo en flor» –¿o sólo lo habrá leído?– viene a reafirmar la sospecha de que estamos ante una manifestación vanguardista dentro del campo de la cultura popular, si por vanguardia entendemos no sólo una ruptura con la tradición, sino también la paciente construcción de un público futuro. Estrenado en 1944, y con algunas buenas grabaciones de aquel tiempo (Troilo con Floreal Ruiz y Pedro Laurenz con Jorge Linares), «Naranjo en flor» ganó verdadera fama sólo a partir de los años 70.

Como ha sucedido con «Los mareados», el problema de «Naranjo en flor» es la frecuentación excesiva. La misma ha desembocado en una afectación interpretativa francamente insoportable. Virgilio dijo que la clave de sus composiciones estaba en el trabajo con la armonía y con el espacio o silencio que media entre las notas de la línea melódica. Esos atributos, que básicamente refieren a una búsqueda de mayor libertad expresiva, terminaron siendo muy maltratados por demasiados intérpretes. Creo que, exceptuando la versión de Roberto Goyeneche, ninguna otra grabación de «Naranjo en flor» conforma del todo.

«Fuimos»
(Dames-Manzi)

Mi primer contacto con este tango provino de un disco de Susana Rinaldi de 1969 que mis padres, si mal no recuerdo, compraron no bien salió. Ellos, como tantos, estaban entusiasmados con «la tana» Rinaldi: la suya era una voz verdaderamente nueva en el tango, en

un momento, finales de los 60, en el que el género era un zombi y la idea de lo nuevo tenía un predicamento muy especial sobre todos los órdenes de la vida. Después ella siguió cantando muy bien, digan lo que digan sus críticos, pero ya no fue nueva. Todo aquel disco, con arreglos de Julián Plaza y editado por el sello Trova, era una maravilla.

Aquella versión de «Fuimos», que he vuelto a oír con atención para escribir este libro, es algo muy serio. Rinaldi llega al fondo de la canción revelándonos, con voz sugerente, de registro poco usual en las tesituras del género, que ahí, en esos pocos minutos, se está narrando un pequeño drama romántico. Por ejemplo, cuando entona, en la parte implorante, las notas de «¡Vete…!/ No comprendes que te estás matando». En otro pasaje, hacia el final de una estrofa, Rinaldi reduce tanto el volumen de su voz que roza lo inaudible. Y así debe ser: el tipo le explica a su amada por qué debe irse, por qué tiene que deshacer ese vínculo destructivo. Pero le cuesta tanto decirlo –le cuesta ir contra sus propios sentimientos– que debe esforzarse para que de sus labios surjan esas palabras y no las que delatarían la verdad de su deseo.

Más directamente que en «Malena», aquí Manzi se inspiró en Nelly Omar, o mejor dicho, en esa historia de amor, entre real e imposible, que ambos sostuvieron durante muchos años. Lo notable de «Fuimos» es la primera persona del plural, ese sujeto sintáctico que en todo momento elude las consabidas apreciaciones que un varón hace de una dama. Manzi se zafa del clisé –para entonces, 1946, ya era un clisé– del macho doliente que denuncia deslealtad y traición. Por el contrario, aquí se quiere preservar al otro de una situación dolorosa. Se lo quiere cuidar, porque se lo quiere, justamente.

Así se diluye el componente sexista del tango. Será por eso que funcionan bien las versiones de cancionistas. Mencioné la de Susana Rinaldi. No hace mucho salieron las de Nelly Prince –sí, la actriz que también canta– y la de María Volonté. De las cuerdas masculinas, me quedo con Edgardo Cardozo en una grabación moderna. (No es casual que sea el propio Cardozo el arreglador y guitarrista del disco de Prince.) Por último, como se imaginarán, la delicadeza melódica de «Fuimos» suena bien en la voz de Horacio Molina.

El tema empieza con mucha fuerza, sin elipsis y en primera persona:

Fui como una lluvia de cenizas y fatiga
en las horas resignadas de tu vida
gota de vinagre derramada
fatalmente derramada sobre todas tus heridas.

¡Qué talento el de Manzi! El último verso de esta cuarteta ya nos introduce a la otra persona. Se profundiza el drama, en medio de un clima de culpa y flagelación (a propósito: eso de vinagre sobre las heridas es demasiado, ¿no? Parece la tortura de un penitente):

Fuiste, por mi culpa, golondrina entre la nieve,
rosa marchitada por la nube que no llueve.

Y entonces sí, ellos, los de *fuimos*, juntos, enunciados por aquel decidido a narrar una historia en común, dispuesto a que todas las culpas sean sumadas en su cuenta personal. Historia condenada a quedar inconclusa, a cesar bruscamente. Ni aún lo vivido en romance parece ser suficiente consuelo. En ese sentido, estamos ante un tango catastrófico:

Fuimos la esperanza que no llega, que no alcanza
que no puede vislumbrar la tarde mansa.
Fuimos el viajero que no implora,
que no reza, que no llora, que se echó a morir.

En términos literarios, aquí Manzi profundizó su apuesta de poeta mayor que escribía en las formas menores de la canción. De metáforas frondosas, de variaciones de sujeto, de sentencias algo oscuras, abiertas a diferentes comentarios, la letra de «Fuimos» resiste hidalgamente una lectura silenciosa. Esto no significa que la música no pese; en todo caso, estamos ante una letra que hubiera podido tener un destino diferente al de la forma canción.

Si bien ya lo vimos en otras creaciones no menos impactantes, creo que José Dames dio lo mejor de sí en este tango de trazo sostenidamente romántico, con esas cadencias que van abriendo el tema a nuevas posibilidades, como si, a diferencia del amor que la letra evoca, su música pudiera seguir de manera indefinida.

«Somos»
(Mario Clavell)

Al principio, de acuerdo a la información que encontré en la partitura y la discografía, había decidido mandar este bolero a 1954, su momento de difusión. Pero releyendo el libro de entrevistas a boleristas de Ricardo Risetti, me topé con una fecha subrayada en el calendario: 16 de mayo de 1946.

Mario Clavell reconoció haber compuesto su canción más famosa una noche, la del 16 de mayo, mientras volvía a su casa en colectivo, después de despedirse para siempre de una mujer con la que había tenido una relación apasionada. Esta vez no hubo brindis «por los fracasos del amor», ni recriminaciones, ni incitaciones al adiós. Lo que me interesa resaltar es el vínculo primario entre una vivencia y una canción. En este caso, la canción funcionó como un diario personal del autor. Como quien saca una fotografía de despedida, Mario Clavell compuso un bolero. Agreguemos: un gran bolero, que ha tenido interpretaciones memorables en Los Panchos, Eydie Gormé con Manzanero y Mina, por citar quizá las mejores.

Desde luego, entre una vivencia y una canción siempre interviene el lenguaje. Según el crítico mexicano Rodrigo Bazán Bonfil, el bolero es una delectación en el discurso mismo. Como tal, lo que hace es encauzar la forma de decirnos frente al Otro. Creo entender hacia adónde apunta Bazán Bonfil –el bolero es un conjunto más o menos prefijado de tópicos, figuras y fórmulas expresivas–, pero tengo algunas dudas de que el bolero sea sólo un juego retórico. ¿O acaso no hay, agazapada en el revés de cada canción, la historia de un amor real? En este sentido, diría que el bolero es menos enroscado que el tango; trata el amor –como tema general pero también como asunto en particular– de una manera más directa y más simple. Diría más testimonial de la vida misma, o en todo caso de la vida amorosa, que es lo único que al bolerista verdaderamente le interesa: el bolero es un género monotemático.

Somos un sueño imposible
que busca la noche

para olvidarnos del mundo,
del cielo y de todo;
somos en nuestra quimera
ardiente y querida
dos hojas que el viento
juntó en el otoño, ay...
Somos dos seres en uno
que amando se mueren
para guardar en secreto
lo mucho que quieren;
¡pero qué importa la vida
con esta separación!

Mario Clavell es mejor compositor que letrista. Estos versos que acabo de transcribir –falta la primera estrofa, que funciona como una suerte de larga introducción– se agrandan notablemente con una música de armonía moderna: acordes menores con sexta, onceava o quinta disminuida, uso abundante de dominantes secundarias y una línea de melodía bastante refinada. A su vez, el ritmo del bolero crea una atmósfera de sensualidad que los argentinos reconocemos rápidamente, acaso porque en nuestras referencias culturales los sitios cálidos están asociados a una mayor libertad corporal.

El bolero es mitad cubano, mitad mexicano. Es de allá arriba en el mapa; es más latinoamericano que el tango, y cuando visitó la Argentina a través de Juan Arvizu o Pedro Vargas (el primero le dio una mano decisiva a Mario Clavell) dejó su estela de romance clandestino. Los oyentes argentinos –especialmente ellas, las émulas modernas de Madame Bovary al sur– se estremecieron con esas melodías acariciantes, esos acordes tensos y esas letras que no hablaban de otra cosa que de la pasión.

También sabemos que el contexto social del bolero resultaba fuertemente restrictivo a la hora de describir la pasión. Todo debía ser dicho con palabras etéreas y neutras, blanqueadas de cualquier sentido procaz. Por eso, se trata de un discurso de delectación amorosa, como dice Bazán Bonfil, pero que, lejos de todo solipsismo, busca una complicidad instantánea: no puede haber lugar a dudas de lo que se quiere decir, aunque se lo diga delicadamente. ¿Qué otras palabras si no esas algo gastadas, que puestas en el lugar adecuado y con las notas

musicales más incisivas, conducen por caminos prohibidos toda la imaginación romántica de una época?

No obstante esta constante negociación entre lo que se quiere decir y lo que se puede decir, rescato de «Somos» un par de imágenes que me atrevería a calificar de audaces. La primera es la de la noche como franquicia para los juegos del amor. Y para el olvido. En realidad, en la versión original, Clavell escribió: «Para olvidarnos del mundo, de Dios y de todo». En la España de Francisco Franco, donde «Somos» tuvo gran éxito, la censura le hizo un cambio no menor: «Para olvidarnos del mundo, del tiempo y de todo…» Más allá de la identificación metafísica de Dios con el Tiempo, el cambio fue consecuencia del clericalismo filofascista del régimen, aunque el autor –libre de toda sospecha de simpatías franquistas– afirma que así quedaba mejor. Y tal vez tenga razón.

La otra imagen que me resulta bastante audaz para la retórica de la época es la que dice «Somos dos seres en uno/ que amando se mueren…» ¿No es el orgasmo «la muertecita», según metaforizan distintas culturas? ¿No están ahí, conflictivamente abrazados, los principios de vida y muerte? «La cópula tiene el mismo rango de la muerte», escribió Walt Whitman en *Canto a mí mismo*. Al fin y al cabo, el amor romántico, como bien nos enseña la ópera, es siempre un canto de amor y muerte, si bien en el caso de «Somos» se trata de una muerte figurada. Con su sensualidad desbordante, la música parece querer significar de manera categórica aquello que la letra se anima a plantear.

Para ir finalizando con «Somos», quiero reconocer que siempre he sentido una gran simpatía por Mario Clavell. Lo recuerdo de algún sketch musical de la tevé –cuando la tevé era musical y era buena–, con su ancha sonrisa, su elegancia *vintage*, su porte de *crooner* escapado del tiempo y su guitarra de acordes poco previsibles. Más tarde tuve oportunidad de conocerlo personalmente. Entonces corroboré que es un tipo encantador, que debió haber flechado a cientos de mujeres mientras cantaba y tocaba la guitarra en esas boites de la Buenos Aires de los 40 y 50.

Pero lo más notable de Clavell ha sido siempre su relación con el bolero, el jazz y la canción francesa. Este cocktail de saberes cancionísticos le dio una proyección continental importante, poniéndolo a la altura de grandes autores de la canción latina. Se me ocurre que así

fue José Bohr, una generación antes. Algo desplazados de los géneros musicales nacidos en el país, estos tipos le cantaron al amor con delicadeza pero a la vez con gran franqueza. Han sido como una versión alternativa a la del amor tanguero. Eso sí: una versión de tiempo completo. Ahí estaba el joven Mario Clavell en el colectivo, una noche de ruptura, entre el dolor de lo que dejó atrás y la excitación de la canción que se venía.

«Los ejes de mi carreta»
(Yupanqui-Risso)

Si «El arriero» puede ser considerada una canción social, «Los ejes de mi carreta» es un viaje al interior de la persona. A la definición objetiva de los males de la sociedad que plantea la primera –«las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas»– le sigue en la segunda una suerte de monólogo libertario, expresado con un rigor que nos hace pensar en una confesión existencial.

Obviamente, ambas canciones están unidas por una intención proverbial: tienen algo «para decir», y lo dicen en el estilo de la sentencia. Eso le venía a Yupanqui de la gauchesca y se fortaleció al tomar el poeta contacto con las coplas anónimas del noroeste. He ahí la síntesis tan anhelada por el joven Héctor Chavero devenido Atahualpa Yupanqui: el gaucho aliado al indio; el jinete rebelde de la primera hora de la Patria dándose la mano con la etnia postergada. Es una utopía, claro. Sabemos que el gaucho le temía al indio. Y que a los hombres de Mayo –salvo a San Martín– no les afligía mucho la suerte de los pobladores originarios.

Antes de seguir reflexionando sobre esta milonga, debo recordar o informar –muchos no lo saben– que Atahualpa compuso la música y Romildo Risso, poeta uruguayo muy admirado por don Ata, escribió la letra, antes de que ésta mutara en canción. Sucede que el público de una canción siempre supera, en cantidad y extensión, al de la poesía. Más aún si el intérprete es figura señera de la música criolla y el poeta un autor introvertido, indiferente ante cualquier forma de reconocimiento. De cualquier manera, tan yupanquianos parecen ser los

versos de Risso, que con el tiempo todo el mundo confundió la secuencia cronológica que dio origen al tema.

Porque no engraso los ejes
me llaman abandonao.
Si a mí me gusta que suenen
pa' que los quiero engrasar.

Sabemos que los dos primeros versos se repiten, de acuerdo al modelo de la milonga pampeana. Ya en esa repetición la marca Yupanqui magnifica aquello que ha escrito Risso. Si bien la reiteración de versos es común en buena parte del folclore universal –qué sería del blues sin la repetición de su verso primero–, en la milonga sirve para crear una cierta tensión que, en este caso, una definición de principios («Si a mí me gusta que suenen…») viene a resolver de modo ingenioso. Lo que llega después no es otra cosa que una variación de aquella idea nuclear, en sí misma revulsiva.

Se trata de un comienzo muy cautivante. Pocos autores empiezan su canción de manera tan desafiante. Eso habla de la altivez del gaucho y del discurso frontal de don Ata (a esta altura, ya nos olvidamos del pobre Risso). No me animaría a decir que todos los sujetos de las canciones de Atahualpa son altivos, pero si recordamos al arriero o a ese peón de estancia que ironiza sobre la personalidad de su patrón, podemos acordar que, al menos en referencias muy conocidas, Yupanqui le restituyó al hombre anónimo su individualidad.

Es demasiado aburrido
seguir y seguir la huella
demasiado largo el camino
sin nada que lo entretenga.

Otra curiosidad: qué extraño que un hombre de campo se queje de lo aburrido de su andar. Estamos ante un disconforme total. Y un ser pensante, un verdadero filósofo de la lengua. Sospecho que «Los ejes de mi carreta» fue comprendida desde el principio, sin ambigüedades. En tanto canción con moraleja, su triunfo consistió en haber sido decodificada inmediatamente. Quizá su limitación o punto débil sea, precisamente, la plenitud de su «mensaje». Todo está ahí, nada puede agre-

garse ni sustraerse. Es un tema transparente, excepto en su parte final, cuando parece querer revelarnos algo que se perderá en el camino:

No necesito silencio,
yo no tengo en qué pensar.
Tenía, pero hace tiempo,
ahura ya no pienso más.

Se recuerda siempre el principio, pero probablemente lo mejor esté al final. El orgullo de aquel «abandonao» deja su lugar a un perfil más melancólico. ¿Cuál era el contenido de aquello que nuestro protagonista pensaba hace tiempo? Jamás lo sabremos: «Los ejes de mi carreta/ nunca los voy a engrasar…» Y sí: el ruido puede alimentar pensamiento, pero también taparlo o dispersarlo. No me parece anecdótico el hecho de que esta carreta hiciera ruido durante la prohibición que pesaba sobre Yupanqui y su obra. En su tiempo, la versión de Aníbal Troilo con la voz de Edmundo Rivero suplió ese hiato, aunque lo hizo acelerando un poco la marcha y convirtiendo esta milonga surera en una milonga suburbana. Como sea, la mejor versión sigue siendo la del compositor. Le siguen, bien de cerca, la de Suma Paz y la de Jairo, ambos expertos en cantar a don Ata.

«Sur»
(Troilo-Manzi)

Sucesor inmediato de «Barrio de tango», «Sur» terminó de hilvanarse a fines de 1947 y fue estrenado en los carnavales del 48. Manzi ya estaba enfermo, y quizá la evocación del barrio en el que había crecido –nació en Añatuya, provincia de Santiago del Estero, pero llegó a Buenos Aires de pequeño– tuviera regusto a balance personal.

Convengamos que el sur porteño de Manzi es tan real como idealizado. En términos catastrales, la zona es fácil de ubicar, estaba entre Puente Alsina y Almagro. Hoy es un poco Boedo –este barrio existe como tal desde 1974; antes era una parte de Almagro– y otro poco Nueva Pompeya. Se trata de un pedazo de Buenos Aires que funciona

como pasaje entre los suburbios más alejados y el centro de la ciudad. En uno de sus relatos sobre cómo nacieron los grandes tangos, Francisco García Jiménez reproduce una charla que tuvo con Manzi en la que éste le contaba detalles sobre el barrio evocado, o mejor dicho sobre lo que se podía visualizar desde Boedo cuando él, Manzi, era un purrete: portones y chimeneas; inundaciones y terraplenes; retazos de alfalfares y «quintas misteriosas»; mostradores de comité y canchas de taba… En fin, otra Buenos Aires, ¿La de los años 20, la del niño Homero? Tal vez.

Pero en «Sur» también opera la imaginación del que evoca. Pocas letras de canciones nos sumergen tan recónditamente en una atmósfera de ensueño e imprecisión.

San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo;
Pompeya y más allá la inundación;
tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre flotando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón,
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Esto último parece Marcel Proust puro –¡un perfume agreste que, involuntariamente, vuelve a llenarle el corazón!–, aunque dicho así pareciera que apelamos a la cita fácil. En verdad, son incontables los ejemplos que la literatura universal registra de un encadenamiento de imágenes a partir de los sentidos. Lo delicioso de esta evocación es que nos ayuda a reconstruir una ciudad de Buenos Aires menos febril, y por lo tanto menos estereotipada que esa que conocemos y que el tango, aún en su remanente defensa del barrio contra el centro, no se cansó de festejar.

Manzi nos presenta una ciudad que es pueblo. La imagina sin resentimientos, sin traiciones ni venganzas. No la enfrenta al centro; en todo caso, contrapone presente con pasado. La ciudad/pueblo de Manzi no se agota en sus locaciones más conocidas; ni siquiera se parece a ese Palermo de Borges, enrarecido por la secta del coraje y el cuchillo y sustentado en cierta tradición literaria. La mitología de «Sur», en cambio, es de escala doméstica. Y desde su domestici-

dad se dirige al país entero. Un país tironeado entre pasado y presente.

La sutil frontera entre descampado y urbanización que describe Manzi está cooptada por el campo y sus aromas, con habitantes inocentes que marchan sin querellas, bajo la luz de un cielo estrellado que es «todo cielo», sin interferencias edilicias. La esquina del herrero, «barro y pampa», nos advierte de un estadio preindustrial, cuando Buenos Aires se movía a caballo o a pie y aún vivía más o menos cómoda de sus exportaciones agropecuarias. Esa ciudad no parecía necesitar del embrión industrialista que, por fuerza de las circunstancias, llegó con los críticos años 30.

Sur,
paredón y después,
sur,
una luz de almacén…
Ya nunca me verás como me vieras
recostado en la vidriera
y esperándote…
Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya…
Las calles y la luna suburbana
y mi amor y tu ventana
todo ha muerto… Ya lo sé.

La imagen del amor y la ventana nos informa de la vida sentimental de otros tiempos. Lo mismo puede decirse del noviecito que espera a su chica recostado en la vidriera. Sospecho que estas costumbres de galanteo no se han perdido del todo –hoy habría que pensar una espera romántica en el *store* de una estación de servicio «24 horas»–, pero para el caso lo que importa es el cuadro general de un espacio aislado de la modernidad. Un espacio cerradamente nocturnal: esa luz de almacén –nada más alejado de las poderosas redes de iluminación de las metrópolis– funciona como estrellita perdida en el firmamento del ayer.

Hay conciencia de que los barrios porteños han cambiado; tanto han cambiado, que ya no son. Y esta conciencia se manifiesta en

un momento de relativa bonanza para el país. Quien la expresa simpatiza con el gobierno y su gestión, aprueba los cambios que se están motorizando. ¿Por qué entonces una nostalgia tan contagiosa? Manzi es un verdadero poeta en la medida que trasciende el registro de las mutaciones citadinas –eso, registrar la ciudad fotográficamente, es lo que hacía Villoldo– y a partir de un tópico de las letras de tango construye la metáfora de un sentimiento colectivo. Ese sentimiento no es el de la queja, sino el de la constatación de que todo pasa, todo cambia. Seguramente, en ese cambio hay progreso, pero ningún cambio se da indoloramente.

En fin, como bien lo ha escrito Horacio Salas, el sur es una melodía indefinible; por ende, porta un sinfín de significados. El tango sugiere algunos –así como la revista *Sur* de Victoria Ocampo sugiere otros muy diferentes–, en una operación combinada entre letra y música. La palabra poética nunca dice literalmente; menos aún si viene aunada con la música.

Y ya que digo música, examinemos el trabajo de Troilo, que aquí está a la saga de la poesía de Manzi por dos razones. La primera: «Sur» nació como letra y más tarde adquirió su estatus musical. (Obviamente, se trató de un trabajo de cooperación; incluso Manzi modificó la segunda parte a pedido del compositor.) Y la segunda: el término *sur* es omnisciente, todo lo impregna, nada parece escapar a su carga simbólica. Por lo tanto, estamos ante una canción con letra demasiado poderosa como para que de entrada reparemos en su música, que por cierto es magnífica. Vuelvo a frenarme con la música para recordarles el final del poema, con ecos de Carriego:

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
Pompeya y, al llegar al terraplén,
tus veinte años temblando de cariño
bajo el beso que entonces te robé…
Nostalgias de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó,
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.

Pichuco componía con la voz instrumental de su bandoneón. Eso se nota. Se nota que Pichuco no era pianista, que su fraseo tenía la res-

piración del fueye y que la melodía que creó para «Sur», si bien de rango ceñido, resulta perfecta para el canto. Como dije, todo el tema es muy bueno, pero creo que lo mejor está al principio, cuando arranca en un acorde de re mayor luminoso –«San Juan y Boedo antiguo…»–, casi una fanfarria al barrio amado, que a poco de avanzar deriva en una elegía en Re menor.

Desconozco si Troilo era fan de Bach, pero hay mucho de Bach en los últimos ocho compases de la segunda parte, cuando a la manera de una variación –típico recurso de ampliación melódica de los bandoneonistas–, la voz dibuja una línea descendente, de arquitectura regular. («Ya nunca alumbrarás con las estrellas…»)

Los que saben de Troilo aseguran que compuso «Sur» para que lo cantara Edmundo Rivero. Oscar del Priore nos informa que el cantor se tomó algunas licencias en su interpretación. Por ejemplo, cantó «*flotando* en el adiós», cuando en el original se lee «*florando* en el adiós». No escasean las grabaciones dignas, pero la de Rivero cala hondo. No bien terminen de leer estas líneas pongan de nuevo el disco y fíjense cómo don Edmundo ataca la nota Sol ligada de «Sur…» Lo hace con extrema delicadeza, como si acariciara el tono para luego, crescendo mediante, nominar aquello de «paredón y después», todo un sello, entre tierno e inquietante, de la historia nacional. (En los paredones del ayer se hacía el amor, pero también se moría fusilado.)

Ese Sol no es una nota muy baja, es el Sol al aire de la guitarra. Ahí Rivero llegaba cómodamente. En otras palabras, si al sur lo imaginamos bien abajo, no será por una cuestión de altura tonal, y quizá tampoco de geografía. Una cuestión temperamental, eso es el sur para Manzi, para el tango y para los argentinos.

«Luna tucumana»
(Atahualpa Yupanqui)

Con Yupanqui se reveló una luna tucumana. En su órbita eterna, esa luna ilumina las noches del mundo, pero no es por su universalidad que el cantor la celebró. La luna que le interesaba a Yupanqui era bien local, de provincia, más de campo que de ciudad.

Yo no le canto a la luna
porque alumbra y nada más
le canto porque ella sabe
de mi largo caminar.

Luego supimos que la luna, «tamborcito calchaquí», acompañaba a los gauchos en las sendas de Tafí; y que besaba el cañaveral en los campos de Acheral. Se trataba de campos que el propio Atahualpa había recorrido a caballo, cada vez que salía de la ciudad de San Miguel rumbo a los cerros. A partir del recurso de la prosopopeya, Atahualpa nos presenta una luna viva, personal y en cierto modo «social», que acompaña e ilumina la ruta del hombre de campo. Finalmente, la luna está hecha a medida de los hombres, ésa es la idea más bella de esta bella zamba.

Cuando en 1969 los norteamericanos llegaron a la luna, Yupanqui platicó sobre el tema frente a las cámaras de la televisión francesa. Entonces se le preguntó si la proeza de la ciencia moderna podía restarle magia a nuestro satélite. Yupanqui dijo que no, que siempre habría dos lunas: la de la astronomía, finalmente pisada por el hombre, y la del folclore y los mitos, esa que oficia de oráculo y que guía al poeta en las cerrazones. Esa misma luna supo orientar a los indios en tiempos de siembra, de reflujo de mareas, de castración de potros. Y para nosotros, argentinos de ciudad, esa luna mítica nunca dejará de ser una luna tucumana.

En algo nos parecemos
luna de la soledad
yo voy andando y cantando
que es mi modo de alumbrar.

Compuesta a mediados de los 40, registrada en 1948 y finalmente grabada por su autor en 1957, «Luna tucumana» es la canción más famosa de Atahualpa Yupanqui. Después de una introducción de corte pianístico –lo que sugiere que Nenette, la mujer concertista de don Ata, metió mano en la música–, la melodía se expone plácidamente, como en una de esas zambas que se bailan con pañuelos blancos. Menos interesante que «La añera», menos disruptiva que «Piedra y camino», «Luna

tucumana» suena como una síntesis de todas las zambas habidas y por haber. Además tiene un estribillo maravilloso. Allí rebasa todo el sentimiento de Yupanqui por una provincia que selló a fuego su vida y en la que, en mi opinión, escribió y compuso lo mejor de su obra.

Curiosamente, en la letra el poeta no ve la luna, no todavía. Nos dice que sólo cuando pueda contemplarla, él cantará. Más que un canto a la luna, la canción es la promesa de que habrá música y poesía no bien caiga el día. Yupanqui invierte así la relación simbólica entre el día y la noche. Él no piensa en la aurora, esa alegoría sobre la que se sostiene la bandera y el sentido de la Patria. Para Yupanqui, en cambio, la luz que realmente ayuda al caminante es la de la noche. No cualquier noche, claro. Sólo esas noches en las que se ve la luna, cuando la luna «sale». «Luna tucumana» nos plantea entonces dos momentos: un presente incierto, de extravío, y un futuro lunar que promete ser canción. Supongo que en la confrontación de esos dos tiempos radica ese ánimo entre triste y esperanzado que comunica la canción.

Perdido en las cerrazones
quién sabe, viditay,
por dónde andaré,
mas, cuando salga la luna
cantaré, cantaré
a mi Tucumán querido
cantaré, cantaré.

Dije que Yupanqui grabó «Luna tucumana» en 1957, fecha relativamente tardía si pensamos en la cronología de su obra y en el impacto cultural de su figura. Por supuesto, esa interpretación –luego Atahualpa grabaría otras– es impecable y si nadie más la hubiera repetido, igual ocuparía un sitial de honor en nuestro cancionero. Pero hay en «Luna tucumana» algo ajeno a cualquier versión, como si su texto existiera independientemente de su dicción. Es curioso, porque en música popular siempre pensamos en la ejecución, que de algún modo está asociada a la composición. Pero no esta vez. Quizá la explicación de este efecto neutro de «Luna tucumana» haya que buscarla en su rápida difusión, un poco al margen de los discos y tal vez también de su propio autor. El tema se hizo popular enseguida y

entró a la cultura musical argentina con la fuerza reproductiva de lo anónimo. Algo parecido dije a propósito de «El arriero», pero creo que el efecto de desapego autoral es mayor en «Luna tucumana». ¿Será porque la aprendimos en la infancia, como brotada de un manantial intemporal?

«Cafetín de Buenos Aires»
(Mores-Discépolo)

Para los televidentes de toda una generación, «Cafetín de Buenos Aires» fue la banda sonora de un programa cómico. Digamos que aquel programa empezó bien y se fue al demonio, como tantas cosas en la Argentina. Pero, por encima de estos vaivenes, lo que oímos de cortina no era una versión degradada de un gran tango; era su mejor posibilidad, la más noble, la más entonada. Oíamos a Edmundo Rivero arrancar con «De chiquilín te miraba de afuera…», y ya estaba todo dicho. Enseguida los cómicos hacían su rutina de sociabilidad y discusión más o menos actualizada, siempre en referencia a lo que estaba sucediendo en el país. Y el tango, inmutable, ajeno a esas modulaciones de la realidad nacional que, con suerte dispar, los capocómicos glosaban semana tras semana, hacía mutis por el foro, para volver sobre el final, a modo de colofón o de moraleja.

Me cuesta imaginar el impacto de «Cafetín de Buenos Aires» desprendido del contexto que acabo de contar. Por supuesto, sé que la canción, estrenada en 1949, se escuchó en una película titulada *Corrientes, calle de ensueño*, en la que trabajaba Blackie. También sé de sus varias grabaciones, y creo entender lo que Discépolo quiso decirnos en esa letra tan hermosa y triste; una letra que si uno sigue a pie juntillas puede inducir al suicidio. Suele pasar con los tangos de Discépolo: son tiernos y terribles, cálidos como la vida y gélidos como la muerte. Son como el propio autor, según la definición que de él nos dejó Aníbal Troilo: «tan espinoso como acariciante».

De chiquilín, te miraba de afuera
como a esas cosas que nunca se alcanzan…

La ñata contra el vidrio,
en un azul de frío,
que sólo fue después viviendo
igual al mío.

Es cierto, la gente de tango también tuvo niñez, como ya detectamos en los tangos de Cátulo Castillo. Pero esto no es algo no tan obvio si hacemos un sondeo por las letras del género. En realidad, a Discépolo la infancia sólo le interesaba para contar una vida entera. La infancia era el paraíso perdido –contra los datos de su propia biografía, con una niñez bastante desamparada–, o al menos un momento de ilusión y fantasía, cuando aún no habían sido tiradas las cartas de la vida. Por eso el cafetín, visto a través del vidrio, es un escenario impoluto, como la madre. Pero todo sucede rápidamente. La vida sucede rápidamente:

¿Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja?
En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas
yo aprendí filosofía, dados, timba…
y la poesía cruel
de no pensar más en mí.

Discépolo identificó al cafetín con la escuela de la vida. Ahí está el saber de la experiencia, románticamente valorado muy por encima del saber de los libros, aunque a esa conclusión se arriba después de leer muchos libros…

De cualquier manera, lo más fascinante de este tango es el tributo que le rinde a esa institución porteña llamada café (Hoy decimos *café*; seguramente en tiempos de Discépolo sonaba mejor *cafetín*, como *fondín* en lugar de *fonda*.) Sin duda es entrañable la confesión de una vida –maravilloso eso de «Y la poesía cruel/ de no pensar más en mí»–, pero el espacio existencialista del café, con sus personajes típicos, con su confesionario improvisado, trasciende los alcances de un sitio cualquiera para convertirse en un lugar casi sagrado.

Ahí está el sujeto que narra y los otros, los amigos, que en la escala de valores del sentir urbano están por encima de cualquier parentesco. No es la sangre lo que manda en ese microcosmos, sino la amistad, lazo nacido de una voluntad de conocer al otro, si bien sobre las opciones un tanto circunscriptas que ofrece el cafetín. La gratitud es infinita; he aquí un tango que no recrimina ni pontifica:

Me diste en oro un puñado de amigos,
que son los mismos que alientan mis horas:
José, el de la quimera;
Marcial, que aún cree y espera;
y el flaco Abel, que se nos fue,
pero aún me guía…

¿Qué más se le puede pedir al cafetín? Nos brinda todo lo esperable de esta vida. Y algo muy importante: no hace preguntas, entiende en silencio, reservadamente:

Sobre tus mesas que nunca preguntan
lloré una tarde el primer desengaño;
nací a las penas,
bebí mis años
y me entregué sin luchar…

La música nos sumerge en una melodía muy elaborada, de curvas y amplitudes nada fáciles de cantar. Quizás esta música no sea tan buena como la de «Uno», pero tiene lo suyo. Su ritmo es bien tanguero, lo mismo que sus cadencias. Es evidente que Mores se ciñó al lenguaje del tango-canción más rigurosamente que en sus otras composiciones, como respondiendo a la exigencia de una letra extremadamente porteña. Ya mencioné la grabación de Rivero con Troilo, que bien se puede intercambiar con la que el mismo cantor grabó unos años más tarde junto a Héctor Stamponi. Pero si buscan alguna perlita, recomiendo a Piazzolla con la voz de Héctor de Rosas.

«Pasional»
(Caldara-Soto)

A este tango lo estrenó la orquesta de Juan D'Arienzo cuando Armando Laborde era la la voz de aquella gran máquina de baile. Fue en el mítico Chantecler, una noche de 1949. Desde entonces abundaron las versiones apropiadas –la de Rubén Juárez con Armando Pontier, por caso, tiene mucha fuerza–, pero la interpretación que siempre se recuerda es la de Osvaldo Pugliese con Alberto Morán, en sus dos registros: 31 de julio de 1951 y 24 de noviembre de 1952. De hecho, existen pocos tangos como «Pasional» tan claramente identificados con un cantor. Morán se paraba frente a la masa danzante y le dirigía esta confidencia a todas y cada una de sus admiradoras:

No sabrás… nunca sabrás,
lo que es morir mil veces de ansiedad.
No podrás… nunca entender
lo que es amar y enloquecer.
Tus labios que queman… tus besos que embriagan
y que torturan mi razón.
Sed que me hace arder
y que me enciende el pecho de pasión.

Dicen que las mujeres morían por Alberto Morán, sobre todo cuando cantaba «Pasional», aunque también era muy eficaz con «Yuyo verde», «Una vez» y «Desvelo». Admiraban su pinta y su voz. Ellas les pedían a sus compañeros de baile frenar por unos minutos el andar acompasado sobre la pista para poder escuchar con atención al que acaso haya sido el cantor más querido de la orquesta de Pugliese, y posiblemente uno de los más apreciados de aquella Argentina de equidad social y celebración plebeya. Le decían «la voz que canta al corazón».

Es cierto que Pugliese era comunista. El gobierno de Perón amonestó su compromiso político con unas cuantas jornadas en la cárcel. Cuando esto sucedía, los músicos de la orquesta depositaban un clavel rojo sobre la tapa del piano. Pero aun así, el tándem Pugliese-Morán

ha quedado inscrito en la memoria colectiva con los caracteres de la época de Perón. Uno dice «la Argentina de Perón», y aparecen Alberto Castillo desafiando a los pitucos, Antonio Tormo invitando a todos a bailar y Alberto Morán sufriendo frente a un micrófono la confesión de una pasión. Irónicamente, el período Pugliese-Morán duró lo que el peronismo en el poder: de 1945 a 1954.

En principio, la letra de Mario Soto, a la sazón presentador de la orquesta, tematiza el amor de una manera exasperada. No hay otro modo de cantar este monólogo melodramático que no sea sobre el filo de la expresividad, con un arrebato que roza la ópera en su acto final. Es de suponer que sólo la legalidad social del término «pasión», con su poderosa carga bíblica, hizo posible la concreción y posterior éxito de una canción tan poco elíptica. Aquí no hay espesor de doble lectura, ni sublimación de deseo. El cuerpo hablante de este tango expresa la sintomatología de la pasión sin eufemismo alguno: labios que queman, besos que embriagan y «torturan mi razón», «voraz llama de amor» que arde en el interior de la persona, manos que «desatan caricias»… ¿Y ella? Por lo poco que sabemos, el objeto de pasión del caballero es como esas vampiresas de cine mudo que mataban con su mirada y seguían por la vida como si nada.

La música del bandoneonista Jorge Caldara, un tanto indefinida al comienzo, revela su pregnancia en lo que sin duda es el meollo melódico y poético del tema. Aquí la orquesta hace un *rubato* que funciona como cierre de esta confesión tremenda. En la repetición de la segunda parte, la voz de Morán demora la pronunciación de la palabra «ardiente». Es el típico arrastre de la orquesta de Pugliese, que aquí alcanza un sentido dramático:

Te quiero siempre así… estás clavada en mí
como un puñal en la carne.
Y ardiente y pasional… temblando de ansiedad
quiero en tus brazos morir.

Este tango, probablemente más que otros, funciona como caso testigo de lo necesario que resulta evaluar los dones compositivos en relación a la interpretación. En otras palabras, música y letra son aquí de factura modesta, al menos en su concepción original. En las manos de esa orquesta y ese cantor, en cambio, la expresión copó la parada,

y entonces «Pasional» se convirtió en una de las pocas piezas que dispuso el tango para seguir extendiendo sobre la canción argentina un reinado que ya daba señales de agotamiento. Como bien ha indicado Héctor Benedetti, «Pasional» fue una excepción áurea en medio de la languidez general.

«El rancho 'e la Cambicha» *(Millán Medina)*

Mientras los tangos lloraban los paraísos perdidos, hubo un rasguido doble que invitó a bailar a la gente hasta la extenuación. En 1950, el mendocino Antonio Tormo era el cantor más popular de la Argentina. Se lo llamaba, entre la descripción sociológica y la burla clasista, «el cantor de los cabecitas negras»; o más familiarmente, «el cantor de las cosas nuestras». De su paso por La Tropilla de Huachi Pampa –el célebre grupo del sanjuanino Buenaventura Luna–, Tormo había heredado un público fiel, perteneciente tanto al cordón industrial poblado por migrantes internos como a las provincias, allí donde los que se quedaron vivían con expectación la suerte de los que habían partido.

Unos y otros bailaron con «El rancho 'e la Cambicha», la creación de Mario Millán Medina con la que Tormo consolidó su trayectoria de solista. El disco tuvo un tiraje inicial de 50 mil unidades. En el año y medio siguiente, la cifra de discos vendidos ascendió a 3 millones y medio. La canción seguía la línea de «Kilómetro 11», si bien con un sentido de la festividad más directo:

Esta noche que hay baile
en el rancho 'e la Cambicha
chamamé de sobrepaso
tangueadito bailaré.

Pero esto es sólo el comienzo. Llama la atención la cantidad de detalles que esta letra nos brinda de lo que bailan, y de cómo lo hacen: con bombacha bataraza y faja colorada; con «camisa 'e plancha» y una flor en el cintillo; con sombrero bien aludo y alpargatas; con un frasco de

agua florida («para echarle a las guaynas») y un paquete de pastillas… Pocas letras son tan reveladoras de los protocolos de la fiesta popular. Pienso en «Así se baila el tango», que por entonces interpretaba Alberto Castillo, ese otro icono de lo que algunos han llamado «cultura peronista». Pero lo que cantaba Tormo era más completo en cuanto a información. Era casi una fenomenología del chamamé y su actor social.

En realidad, sin querer con esto restarle mérito a Tormo, debemos reconocer el talento autoral y compositivo del correntino Mario Millán Medina. Se sabe que el hombre, nacido en 1913, recorrió su provincia exhaustivamente, captando todos los rasgos de la cotidianidad correntina. Sus canciones reproducían los tipos rurales, las costumbres de su pueblo, el habla popular de aquel trabajador que había mudado a Buenos Aires en busca de mejores oportunidades. Este verdadero relevamiento, que Millán Medina realizó con más juglería que método científico, desembocó en un repertorio de mucha presencia dentro y fuera de la provincia.

Por cierto, «El rancho ’e la Cambicha» fue su pieza más conocida. Para su suerte, Tormo accedió al pedido que le había hecho la casa Víctor: el de incluir, en medio de las tonadas y cuecas que conformaban su repertorio habitual, alguna canción del área del Litoral. Con ese propósito en mente Tormo recorrió las tiendas de música de calle Florida hasta que dio con la partitura de «El rancho ’e la Cambicha». Le pidió al pianista de turno –por entonces, las novedades musicales eran presentadas por instrumentistas profesionales que tocaban en la puerta de las tiendas– que le mostrara cómo sonaba esa canción. Le gustó, la cantó un par de veces frente a su fortuito acompañante y decidió grabarla, con algunos agregados personales, como la risa que por ahí se escucha.

Chamamé milongueado
al estilo oriental
troteando despacito
como bailan los tangué.

En realidad, no es un chamamé sino un rasguido doble, muy próximo a los tanguitos de Montiel, provincia de Entre Ríos. Por eso está en ritmo binario. Por eso se menciona la milonga o la manera «milongueada». Sin embargo, que la letra haga referencia al chamamé es un hecho explicativo. Nos habla de una identidad cultural más que de

una especie precisa. Y nos habla de la primacía del baile; sólo en las pistas de tierra o en las canchas de básquet del club social y deportivo, se delimitan las especies. Sólo los bailarines están en condiciones de legitimar la música popular. En definitiva, a ellos les basta con decir «chamamé milongueado» para que haya entendimiento y sus cuerpos se larguen a dibujar una identidad en el aire.

Hablando de identidad, no puedo cerrar este comentario sin recordar algo más del ambiente social que hizo de esta canción una verdadera bandera de clase. En su historia del peronismo, Félix Luna recuerda cuán popular era Tormo en 1950 y los años siguientes. A los provincianos en Buenos Aires se los llamaba por entonces, supongo que de modo peyorativo, «los 20 y 20»: disponían de 20 centavos para una porción de pizza y de otros 20 para hacer andar los tocadiscos públicos con «El rancho ’e la Cambicha». Burlas o descréditos al margen, la audiencia de Tormo, que también tarareaba «Mis harapos», «Canción del linyera» y «Merceditas», sentía por un momento que la felicidad no les era totalmente ajena.

Y esta noche de alegría
con la dama más mejor
en el rancho ’e la Cambicha
al trotecito bailaré.

«Paisaje de Catamarca»
(Rodolfo «Polo» Giménez)

Me siento a escribir sobre esta zamba prácticamente sin datos. Una primera búsqueda a mi alrededor arroja resultados modestos. Encuentro alguna información sobre Polo Giménez en *Antología de la Canción Criolla* compilada por Antonio Rodríguez Villar, y naturalmente vuelvo a escuchar a Los Chalchaleros y a los Huanca Hua. Luego me procuro de más datos, puedo ajustar tema y marco.

Pero antes de las típicas maniobras de microinvestigación que sustentan la escritura de este libro, empiezo a silbar «Paisaje de Catamarca». No sé cuándo aprendí esta canción. La recuerdo desde siem-

pre. Música y letra fluyen solas, como si yo fuera un instrumento –no muy bien temperado, dicho sea de paso– de una canción de todos. Y así es. «Paisaje de Catamarca» trasciende cualquier referencia demasiado estricta. Es de todos porque es casi auténticamente folclórica. Rodolfo «Polo» Giménez nos legó una obra cálida y muy bien escrita –no están desacertados quienes han visto en los versos de esta zamba influencias de Antonio Machado–, pero su estampa careció de los ribetes de la de los grandes autores y compositores de la canción criolla.

De música escueta y formalmente reiterativa –tiene una sola sección, ya que la melodía de su estribillo no se diferencia de la que le da vida a las estrofas–, esta canción desarrolla una letra que es un verdadero poema musicalizado. Pienso en el arte de juglería, donde lo que importaba era la palabra y la música se justificaba como fondo. Por supuesto, estamos ante una melodía pegadiza, de incisos largos pero fáciles. Polo Giménez tenía 46 años cuando la estrenó, y una larga carrera musical detrás. Había sido pianista del grupo de Edmundo Zaldívar (h) y de otras agrupaciones. Con esto quiero decir que la música funciona bien, con una clara definición rítmica y esos finales de frase sincopados. Pero es mejor la letra, insisto. Tratándose de un músico que también era escritor, esto es un elogio. ¿Cuántas veces tropezamos con canciones a las que un compositor con alguna veleidad literaria le ha puesto una letrilla del montón? No es el caso.

Desde la cuesta del Portezuelo
mirando abajo, parece un sueño…
un pueblito allá, otro más allá
y un camino largo que baja y se pierde.
Allí un ranchito sombreao de higueras
y bajo el tala durmiendo un perro;
y al atardecer, cuando baja el sol,
una majadita volviendo del cerro.

Tenemos una mirada desde lo alto, desde esa cuesta del Portezuelo que hoy –y desde hace tiempo– atrae a los turistas que visitan Catamarca. Antes de seguir hay que recordar que el propio Polo Giménez llegó a Catamarca como viajero. Nacido en la ciudad de Buenos Aires y radicado por varios años en Córdoba, Giménez supo contemplar el

paisaje que describió. No lo había vivido. No como lo hubiera vivido un nativo, aunque más tarde la provincia de Catamarca lo declararía hijo adoptivo. En ese sentido, su percepción fue la del caminante que llega y se enamora del lugar.

Con visión panorámica, Giménez contempla el conjunto provinciano, «un pueblito allá, otro más allá». Pero la mirada baja velozmente, como un teleobjetivo que se posa en los detalles: el ranchito «sombreao de higueras» y esa enternecedora «Majadita», sorprendida mientras regresaba al pueblo desde el cerro.

No negaré que «Paisaje de Catamarca» me despierta impresiones encontradas. Por un lado, la ausencia de conflicto humano me hace pensar en una relación un tanto superficial con los seres que habitan las geografías de la Argentina. Recuerdo aquello que escribió Yupanqui en defensa de los coyas: «No queremos más paisajes». Sin embargo, Giménez no era superficial. Su paisaje de Catamarca revela un punto de vista muy atento al detalle. La letra focaliza situaciones que parecen hablar por sí solas. Por ejemplo, una vez en la villa del Portezuelo, el observador particulariza:

Con una escoba
de pichanilla
una chinita barriendo el patio,
y sobre el nogal, centenario ya,
se oye un chalchalero
que ensaya su canto.

Digamos que Juan Alfonso Carrizo llegó a descripciones similares con otra metodología. El folclore de Polo Giménez está externado del observador: el hombre urbano contempla un paisaje y se entusiasma cuando detecta pistas que le permiten comprender un poco mejor el conjunto de esa realidad.

En su libro *De este lado del recuerdo*, el autor rememora la noche en que cantó su tema por primera vez. Sucedió en una confitería de Vicente López, corría el año 1950 y el género nativo aún no estaba del todo asentado en la ciudad. Con Mario Arnedo Gallo y Atutuo Mercau Soria, Giménez interpretó su «Paisaje de Catamarca», no sin antes dejar que Soria recitara una glosa que había escrito especialmente para esa zamba. Cuenta Giménez que la canción gustó tanto

entre «aquella selecta concurrencia» –gente del cine y la radio, como quien dice *la farándula*–, que la tuvieron que repetir varias veces. También así se impusieron los éxitos del folclore. Entre selecta concurrencia, a muchos kilómetros del paisaje evocado.

«Zamba del pañuelo»
(Leguizamón-Castilla)

Los brasileños tienen una palabra para nombrar al poeta que regularmente colabora con un músico en la forja de una canción: *parceiro*. A menudo emplean el término en sentido inverso: un compositor que brinda su arte a un letrista, en amical cooperación. Nosotros no tenemos una palabra así. Pero sí tenemos unos cuantos *parceiros* célebres, algunos de ellos ya vistos en este libro. Ahora es el turno de Manuel Castilla. O mejor dicho: de Gustavo «Cuchi» Leguizamón y Manuel Castilla.

El Cuchi es muy conocido y reverenciado entre las nuevas y no tan nuevas generaciones del folclore. Pianista, abogado, profesor de Historia, poeta, gastrónomo, bebedor impenitente, narrador oral de humor agudo y a la vez tierno… Cuchi fue músico y personaje. Así, en esa complementación, se ganó la simpatía y admiración de sus contemporáneos. Si bien colaboró con distintos poetas, su alianza con Manuel Castilla destacó netamente. Poeta y músico se conocieron al mediar la década del 40, momento en el que la bohemia salteña estaba fijando sus rutinas de vino, guitarreada y largas pláticas de trasnoche. Sólo la muerte de Manuel los separó.

Según los datos consignados por Humberto Echechurre en su libro de charlas con el Cuchi, músico y poeta realizaron 28 colaboraciones, aunque posiblemente hayan sido muchas más, aún inéditas. Son canciones de perfecta simbiosis entre música y letra. Ellos no sólo se complementaban muy bien: también se comprendían y tenían destinos artísticos comunes. En alguna oportunidad, Liliana Herrero llamó al Cuchi «filósofo de los sonidos, del mito y del humor». Tal vez una definición sucinta de Castilla pueda ser formulada con las mismas palabras.

En ambos casos, a la profunda sabiduría de lo anónimo regional

se añadió cierta preocupación por enrarecer bellamente el lenguaje, extremando los materiales como haría un vanguardista, aunque a ellos este término no les sentaba del todo. En las narrativas de la canción criolla, al Cuchi y al «Barbudo» –así lo llamaba su amigo– se los retrata como singularísimos creadores, pero no como rupturistas en el sentido que lo fue Piazzolla para el tango. Esto puede tener que ver con el lugar central que ocupan en la mitología salteña, así como en el cronicón de la noche de provincia. En realidad, sus primeras composiciones, ésas que establecieron un patrón de creación, fueron un poco anteriores al boom de los 60, si bien en ese movimiento cobraron su verdadera dimensión a través de las versiones de Los Fronterizos, Mercedes Sosa y muy especialmente El Dúo Salteño.

Como en el caso de Yupanqui, Leguizamón-Castilla son objeto de devoción de pares y seguidores que han visto en el corpus de esa dupla no sólo el testimonio de un decir antiguo sino también un convite a salirse de la norma, a probar una disonancia y una metáfora un tanto ajenas a las convenciones del folclore. Tal el caso de «Zamba del pañuelo», de 1955.

Si miras los largos caminos
por donde mi triste huella se fue
verás que manchó sus flores
con sangre viva mi padecer.

Si escuchas mi dulce guitarra
en ella dormida te soñarás,
tu sombra será un pañuelo
sobre la zamba que ya se va.

Un fino sentido de la ironía domina una poesía a la que con sólo leerla se le descubre su soberanía. Más aún: en este caso, sospecho que para entenderla cabalmente es mejor leer que escuchar. Cuando Castilla escribe «Verás que manchó sus flores/ con sangre viva mi padecer», ese sujeto relegado al final del verso está cargado de ambigüedad. Por su parte, la música de Cuchi es tan fascinante, que se tarda un tiempo –tiempo de revisión, de volver a escuchar, de deleitarse en esos versos devenidos compases– para comprender esta canción en todo su calado. Y está bien que así sea… Leguizamón-Castilla buscaban –y esto fue bien

premeditado– redoblar la apuesta de la canción popular. No actuaron la ingenuidad, fórmula segura para un mercado urbano en busca del ruralismo perdido. Por el contrario, el registro *culto* se impuso aquí y allá.

Se ha señalado que los acordes de las zambas del Cuchi provienen del jazz moderno. Quizá. (Lo recuerdo, al Cuchi, tocando el piano en el ciclo «Sólo Piano» de Manolo Juárez, no lejos del Mono Villegas, al que sin duda admiraba.) Pero las referencias podrían ser múltiples. Por lo pronto, Cuchi citaba mucho a Erik Satie, que con sus geniales epigramas musicales y su literatura irónica supo construir un personaje acaso no demasiado distinto al que, a miles de kilómetros y bajo otro cielo, elaboró el compositor de «Zamba del pañuelo».

Más allá de sus gráciles progresiones armónicas, la música de Cuchi vale por el ritmo, y en este punto la analogía con Satie desfallece. Mientras Satie tiende al alisamiento o a la homogeneidad de la rítmica, Cuchi propone una obra compleja, cadenciosa y llena de swing. «Zamba del pañuelo» no es la excepción, si bien el compositor no había desplegado todavía la totalidad de su picardía rítmica.

Si se trata de inventariar versiones, me quedo con la grabación de Liliana Herrero y Juan Falú, en un *tempo* muy lento. Fue con esa versión que realmente me metí en la letra, obnubilado hasta entonces por la música de Cuchi. Liliana y Juan parecen desglosar la línea melódica de la línea poética, en un virtual contrapunto entre notas y palabras.

Mi pena y tu lento recuerdo
porque no me quieres se quieren ya,
mi pena le da sus penas
y tu recuerdo su soledad.

«Vidala para mi sombra»
(Espinosa)

Según los registros de Sadaic, «Vidala para mi sombra» es la tercera canción más veces grabada en la historia argentina. La superan «La cumparsita» y «El día que me quieras». Desconozco la dis-

tancia que media entre el clásico de Gardel y Le Pera y el de Julio Espinosa. La imagino grande, en términos cuantitativos.

No obstante, y siempre de acuerdo a la información que brindan los repositorios de la canción de raíz folclórica, la de Espinosa no sólo es una canción ampliamente conocida; se trata de una canción omnipresente. Ninguna versión la contiene plenamente. Por más que la grabación de Yupanqui esté bastante difundida –grabación que, en su momento, no convenció mucho a Espinosa, dicho sea de paso–, «Vidala para mi sombra» carece de un registro célebre. Está sin estar; el nombre de su autor y compositor se deja leer en viejas etiquetas de discos de vinilo y en los cuadernillos de los CDs del género nativo, pero sin llamar la atención, sin que a partir de ese nombre sintamos la urgencia de ir en su búsqueda. Tampoco podremos, con la mera referencia de un nombre propio, reconstruir el cuadro general, el contexto.

En otras palabras, esta vidala, escrita en 1955, bien podría ser un siglo más vieja, o haber sido estrenada la semana pasada. Su melodía, escueta como la de toda vidala, pero a la vez muy característica, se nos impregna inadvertidamente, como el suvenir secreto de un viaje que alguna vez hicimos y que hoy ya hemos olvidado casi en su totalidad. Inversamente a la desmaterialización de su autor, «Vidala para mi sombra» tiene una persistencia visceral, a resguardo de cualquier vicisitud. En ese sentido, es el sueño de un folclorista hecho realidad: la firma autoral disuelta en la memoria colectiva y desatendida de los aparatos de difusión.

Por supuesto, los folcloristas salteños adoran a Julio Espinosa; para ellos es un autor entrañable, aunque reconocen que ha sido injustamente olvidado por el vademécum del género; o quizá tan ampliamente superado por su creación, que la obra terminó por matar al autor; la sombra, al sujeto que la proyectaba. Al respecto, se dice que la suerte de esta vidala fue pronosticada por Juan Carlos Dávalos, que en 1955 le dijo a Espinosa que su melancólica creación estaba predestinada a ser universal. Dávalos no se equivocó, y el solitario y frágil Julio, que supo ganarse la vida como carpintero, no tuvo más remedio que creer lo increíble: la universalidad de esas coplas, escritas con expectativas mínimas y mucho pudor. La copio completa, a modo de homenaje a Espinosa:

A veces sigo a mi sombra,
a veces viene detrás,
pobrecita si me muero,
con quién va a andar.

No es que se vuelque mi vino
lo derramo de intención.
Mi sombra bebe y la vida
es de los dos.

Achatadita y callada
dónde podrás encontrar
una sombra compañera
que sufra igual.

Sombrita, cuídame mucho
lo que tenga que dejar,
cuando me moje hasta adentro
la oscuridad.

A veces sigo a mi sombra,
a veces viene detrás,
pobrecita si me muero
con quién va a andar.

Difícil y tal vez innecesario agotar todos los registros de este tema. Creo que bastará con los de Atahualpa Yupanqui y Mercedes Sosa. Entre los más recientes, recomiendo el de la guitarrista y cantante Cecilia Zabala, acompañada por Juan Falú.

«Maquillaje»
(Expósito-Expósito)

Acabo de darme cuenta, con sorpresa, de que este tango no figura en las principales antologías de letras del género. Sí está en el libro

de Eduardo Romano, que más que una antología es una auténtica *summa*.

¿A qué se debe esta ausencia? Intuyo que la singularidad de «Maquillaje» –singularidad tanto temática como de lenguaje– la excluye de cualquier serie que uno quiera armar: no se trata de un tango demasiado visitado por los intérpretes; su temática escapa de la organización tópica con la que suelen pensarse las antologías; su modernidad ya había sido anticipada por «Naranjo en flor» y fue tal vez superada por «Afiches», aunque Virgilio aseguraba haber compuesto «Maquillaje» en 1938… dato imposible de verificar.

Mi primer contacto con este tango fue a través de un *long play* del quinteto de Piazzolla. Allí, el barítono Héctor de Rosas recitaba el texto del poeta español del siglo XVI Lupercio de Argensola con el que Homero Expósito decidió abrir su letra: «Porque ese cielo azul que todos vemos, ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!» No bien terminado el recitado, el grupo de Astor atacaba el tema con un punteado en contratiempo muy en su estilo.

Muchos años después, al escuchar el tema por el propio Virgilio, descubrí cuánto de la música de Piazzolla puede reconocerse en «Maquillaje». Las fechas dan perfectamente. «Maquillaje» es de 1956, cuando la influencia de Piazzolla ya estaba muy extendida. Y la versión que comenté de Astor es de 1961, cuando el talento autoral de los hermanos Expósito estaba bien reconocido. Ciertamente, Astor admiraba a los Expósito –con Homero hizo «Pigmalión» y «La misma pena»–, pero en el caso de «Maquillaje» aseguraría que la influencia se dio en sentido inverso. Según el testimonio de Virgilio, fue el propio Astor con su orquesta grande el que estrenó el tema antes que este llegara al disco.

Por lo pronto, el *ostinato* del bajo con el que Expósito plantea la primera parte y luego todo el acompañamiento tienen la pulsión rítmica de Piazzolla, que a su vez la saca, si se me permite esta elucubración genealógica, de Osvaldo Pugliese. Como sea, lo importante aquí es resaltar el hondo sentido rítmico que tiene este tango canción. No es que la melodía carezca de interés; el *legato* expresivo de sus primeros compases es sin duda muy bello, pero la atención del oyente tiende a desplazarse hacia su fondo rítmico, que en el caso de la ejecución del propio compositor se sitúa en la mano izquierda del piano,

allí donde los motivos se reiteran, de acuerdo a una figuración circular que es la esencia del tema.

Los Expósito crearon aquí, desde la primera nota/sílaba mantenida (ese «No…»), un suspenso muy particular. Nos introducimos en «Maquillaje» como quien empieza a mirar una película a la que ha llegado sin mayores referencias. La incertidumbre nos invade de entrada:

No…
no es cielo ni es azul,
ni es cierto tu candor,
ni al fin tu juventud.
Tú compras el carmín
y el pote de rubor
que tiembla en tus mejillas,
y ojeras con verdín
para llenar de amor
tu máscara de arcilla.

Una vez más, Homero se parece a Discépolo. Comparte con su admirado la preocupación gnoseológica por aquella verdad que el maquillaje encubre. Una verdad descarnada, a la que nadie puede sobreponerse. Entonces llega el maquillaje, la máscara, el antifaz. Llega el *ersatz*, el sustituto de la verdad. Pero aquí la verdad no es sólo la constatación de que los cuerpos envejecen y toda coquetería será, finalmente, inútil. La verdad es que hubo un amor; o al menos alguien que amó. Y esto resulta ser, justamente, el punto de resolución del suspenso de la primera parte:

Tú
que tímida y fatal
te arreglas el dolor
después de sollozar,
sabrás cómo te amé,
un día al despertar
sin fe ni maquillaje…
ya lista para el viaje
que desciende hasta el color final.

Lamentablemente, la letra termina recayendo en la reconvención («Mentiras…/ que son mentiras tu virtud,/ tu amor y tu bondad», etc.), pero hasta ese punto sabe mantener una mirada, llena de comprensión. ¿Quién no se maquilla un poco, quién no se arregla el dolor después de sollozar, para seguir viviendo, para seguir en la brecha?

Volviendo a la discoteca, se impone destacar la grabación de Roberto Goyeneche con la orquesta de Atilio Stampone. Corría el año 74 y el Polaco estaba en uno de sus mejores momentos. Mantenía sus dotes vocales en plenitud y se había soltado rítmicamente, con ese fraseo tan suyo. Todo lo cantaba bien, pero con «Maquillaje» logró una obra maestra de la interpretación. El arreglo de Stampone es magnífico. Escoge las cuerdas para la breve introducción de dos compases. A continuación, una guitarra criolla arpegia la entrada de Goyeneche. Y entonces se suman violines, violas y cello… hasta que el arrastre del piano nos mete de lleno en clima de tango. Todo entra a moverse, en una actividad rítmica y contrapuntística febril. La voz de Goyeneche participa, ligera y musical, en un incesante juego de texturas y planos sonoros.

«La última curda»
(Troilo-Castillo)

El hombre y el bandoneón de esta historia han tenido vidas paralelas; lo que le pasó a uno se ve reflejado en la vida del otro. Esto ya había sucedido, algunos años antes, con el tango de Pascual Contursi y J. B. Deambrogio («Bachicha») «Bandoneón arrabalero» y con «Che bandoneón», de Troilo y Manzi, aunque en ambos casos de modo menos interesante que en «La última curda», un tango de calidad excepcional.

Sin sermones, la letra de Cátulo Castillo nos presenta el descenso al último grado del alcohólico, allí donde todo está «de olvido, siempre gris»; allí donde la risa, la hostilidad y la depresión –las etapas de una borrachera típica– han agotado sus fuerzas, para dejar lugar a un momento de gran lucidez. Desde luego, estamos hablando de una

borrachera un tanto figurada; en todo caso, esta «última curda» es más *última* que *curda*. Es la metáfora de un drama que ha llegado a su último acto. Por eso, el alcohol no está referenciado al escapismo ni al acto compulsivo, sino más bien a un estado de amarga serenidad, que se resume, como bien se sabe, en una máxima muy recordada y muy citada: «La vida es una herida absurda».

No sería desatinado pensar que Cátulo, más allá de sus lecturas clásicas, haya encontrado esta idea en la vulgata filosófica que por entonces llegaba desde la París de Jean Paul Sartre. Estamos en la Buenos Aires de 1956. Mientras otro tango que ni vale la pena recordar se mofaba, reaccionariamente, de los existencialistas, esta obra maestra de Troilo y Castillo parecía estar en sintonía con el pensamiento contemporáneo.

Lastima, bandoneón,
mi corazón
tu ronca maldición maleva…
Tu lágrima de ron me lleva
hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva.
Ya sé… No me digás, ¡tenés razón!
la vida es una herida absurda,
y es todo, todo, tan fugaz,
que es una curda, ¡nada más!
mi confesión…

En efecto, todo es fugaz: la confesión y la vida misma. Fugaz como una curda. He aquí un hombre solo y descreído. ¿A quién hablarle entonces sino al fueye? Sólo el bandoneón aparece como remitente de tanta desazón. Sólo ese amigo es capaz de entender, para entonces decir lo que nadie se atreve («Ya sé… No me digás/ ¡tenés razón!»), de ponerle sonidos a los recuerdos, ya callados, del borracho.

Es cierto que ninguna canción sobre las tristezas del bebedor solitario resulta tan poderosa y significativa como «La última curda». Pero también se me ocurre que este tango existencialista es un homenaje al género de la canción porteña en su conjunto. Un homenaje que puede entenderse como un adiós: el final del ciclo del tango canción, como piensa Gustavo Varela. ¿Tenemos entonces una última curda o

un último tango? ¿Se vale el poeta de una metáfora pesada para decretar un cierre histórico? En definitiva, no creo que sea casual que un poeta como Cátulo, que fue compositor antes de convertirse en poeta, haya imaginado al bandoneón como personaje de la que posiblemente es su mejor letra.

Sabemos que el tango encontró en el bandoneón su voz más preciosa. Que no hay como el bandoneón para narrar las penas del porteño. Que su sonoridad arrebatadora, su predisposición al canto ligado, su ronquera de frase demorada –esa «ronca maldición maleva»–, sus tonos trémulos, cargados de incertidumbre… en fin, sabemos que todo el aparato sonoro y la técnica instrumental parecen especialmente hechos para el tango.

De las entrañas del bandoneón surgió una música evocadora y reminiscente, capaz de emocionar porque llega a los sentimientos más hondos, sacando a la superficie aquello que, en la sobriedad del día, se ha querido superar. Tango, bandoneón y borrachera constituyen así un pivote de la noche porteña, una alianza de mucho peso en el imaginario urbano. Cátulo lo sabía, y también lo sabía, ¡y cómo!, Pichuco. Tanto es así, que a este tango se lo puede cantar con el solo acompañamiento de un bandoneón. Es como si no requiriera de orquesta, ni de arreglo. «El aire de su fueye me hace cantar», exclamó Goyeneche de Troilo en un filme de Pino Solanas. Pues bien, ese aire corre con toda su fuerza en «La última curda».

Hay que tener en cuenta que, en este caso, primero nació la música y luego la letra. Y que el estreno informal se realizó en el departamento del bandoneonista, con éste acompañando a Edmundo Rivero para la eterna dicha de un grupo de amigos. Unas semanas después, en el arreglo que Argentino Galván escribió para el estreno discográfico, la fila de bandoneones arremetió con la segunda parte a modo de introducción. Y cuando entró la voz de Rivero, el fueye del director replicó a modo de canon, para luego dar franquicia al resto de la orquesta.

Contame tu condena
decime tu fracaso.
¿No ves la pena
que me ha herido?
Y hablemos simplemente

de aquel amor ausente
como un retazo
del olvido…
¡Yo sé que me hace daño!
¡Yo sé que te lastimo
diciendo mi sermón
de vino!
Pero es el viejo amor
que tiembla, bandoneón,
y busca en el licor que aturda
la curda que al final
termine la función
corriéndole un telón
al corazón.

Tercera parte

Los años del Wincofón (1957-1970)

«Vete de mí»
(Virgilio y Homero Expósito)

En más de una oportunidad, Homero y Virgilio Expósito hicieron referencia al oficio de escribir canciones. Hablaron de una técnica. Virgilio, incluso, llegó a afirmar que la cancionística se enseña y se aprende, como si estuviéramos en un taller de dibujo y pintura. No dijo una obviedad (la música se aprende, claro); dijo que hay un método para escribir canciones. El bolero «Vete de mí» es quizá la prueba más concluyente de que con método se pueden hacer muchas cosas. Con método, talento y oído. Y con información.

En la Buenos Aires de 1958 aún se vivía al ritmo del tango, pero otras especies amenazaban con relevarlo definitivamente. La canción nativa ya estaba muy desarrollada, pero no era vista como rival o enemiga de la porteña. En cambio, el flamante rock and roll, los contagiosos baión y cha cha chá, el vecino samba-canción y el romántico bolero –este último había arribado unos años antes– sí competían, en alguna medida, con el tango.

En las letras y músicas de estos repertorios importados se representaba un mundo de sentimientos y valores algo diferente al del tango. Otra retórica, otras formas de canción, otros giros de melodía… En fin, otro ritmo. Mientras la mayoría de los autores de tango observaba con preocupación y desconfianza este clivaje en el gusto y la oferta musicales, los hermanos Expósito, siempre modernos, se sintieron competentes para adaptarse a los cambios. Poco después escribirían éxitos para la nueva ola, como «Piti, piti» y «Tienes eso, eso, eso».

Lo primero que hice cuando llegué a «Vete de mí» fue sacar a relu-

cir todas las grabaciones del tema que atesoro. Son muchas, casi tapan mi escritorio invitándome a una deriva que, de no frenarla, me hubiera desviado durante varios días del proyecto del libro. Por lo pronto, me enteré de que existen 400 versiones de «Vete de mí», y que fue Daniel Riolobos el que lo llevó a Cuba, ¡justamente a Cuba, donde el bolero era soberano! Desde la isla, «Vete de mí» se difundió por todo el continente, con enorme éxito. No sé nada de la situación patrimonial de Homero y Virgilio, pero supongo que, si cumplieron con los recaudos de Sadaic, deben haber vivido muy bien sólo con los derechos de esta canción. Ahí están Bola de Nieve con sus *ralenti* de piano y su voz quejumbrosa. Olga Gillot, con su estilo inmenso y esos arreglos medio jazzísticos. Caetano Veloso bilingüe, arropado por las cuerdas de Morelembaum. Francisco Céspedes, seguido de cerca por el piano de Gonzalo Rubalcaba. El Cigala y Bebo Valdés, entre Andalucía y el Tropicana. Julia Zenko, perfecta y algo reservada… Y acá me freno.

De otras páginas de este libro se infiere que tango y bolero nunca estuvieron muy apartados. Dejo aquí de lado a los intérpretes de un género que cruzaron ocasionalmente al otro. Ya el experto en tango Ricardo Ostuni se encargó de recordarlos. Pero en cuanto a temas y lenguajes, ¿acaso no hay una influencia manifiesta de la canción latina sobre el tango? ¿Qué decir de las melodías de «El día que me quieras», «Nostalgias», «Uno», «Gricel», «Sombras nada más», «Fuimos»? Seguramente, el bolero aprendió algunas lecciones del tango, aunque para ser más persuasivo en este punto tendría que ponerme a estudiar más a fondo la historia de la canción sentimental de México y Cuba.

Al menos en el caso de «Vete de mí», el tango exporta uno de sus tópicos favoritos –el hombre que desecha a una mujer para no lastimarla– a las costas siempre tórridas del bolero. Me dirán que, en este caso, el letrista es un hombre de tango. Así es, pero si colocamos «Vete de mí» en la grilla de los mejores boleros, su pertinencia estaría fuera de discusión.

Tú, que llenas todo de alegría y juventud,
que ves fantasmas en las noches de trasluz,
que oyes el canto perfumado del azul,
vete de mí.
No te detengas a mirar
las ramas muertas del rosal

que se marchitan sin dar flor;
mira el paisaje del amor,
que es la razón para soñar y amar.

Rotundo bolero. Pero el tema del veterano que renuncia a la posibilidad del amor está en «Confesión» («Fue a conciencia pura/ que perdí tu amor»...) y en cierto modo en «Fuimos», donde el imperativo con el que Manzi empieza la segunda parte («¡Vete!... No comprendes que te estás matando»...) parece anticipar la letra que diez años después escribirá Homero Expósito. Se sabe que, en el ránking de la admiración de este autor, su tocayo Manzi ocupaba el segundo lugar, detrás de Discépolo. Por lo tanto, no es extraño que, para la veta romántica, Expósito haya acudido al autor de «Fuimos».

Obviamente, al momento de escribir «Vete de mí», Homero Expósito era un letrista perfectamente definido. Su ironía era siempre notable. Por ejemplo, en la última estrofa del tema que nos ocupa advierte un futuro mejor, sobre la condición de su propia ausencia o extinción. Es como si se riera, amargamente, del culto tanguero a la memoria:

Seré en tu vida lo mejor
de la neblina del ayer,
cuando me llegues a olvidar,
como es mejor el verso aquel
que no podemos recordar.

Si la letra tiene rasgos indirectamente tangueros, la música, en cambio, parece derivar del jazz, o en todo caso de ciertos recorridos de su armonía. Por ejemplo, el empleo del encadenamiento que va del segundo grado al primero, pasando por el quinto con séptima, es muy frecuente en los *standards* norteamericanos, y no hay duda de que el bolero –me refiero al género en su conjunto– lo tomó prestado. Además, a Virgilio le gustaba probar en su piano acordes con muchas tensiones, y eso se ve reflejado en sus composiciones; o como hubiera dicho él, en su cancionística.

«Sueño de barrilete»
(Eladia Blázquez)

1960. La década que vería agonizar a la música distintiva de Buenos Aires, confinándola a un prolongado ostracismo interior, registró en la primera página de su cronología la creación de un tango que, salomónicamente, parecía distribuir en su interior partes iguales de tradición y de modernidad.

La música de «Sueño de barrilete» es bien moderna, siempre en relación a la historia del tango. Su estructura musical sorprende un poco. Desde su primer motivo se escuchan grados de jazz sobre una escala menor. Los acordes de dominantes sustitutas predominan en períodos breves, repetidos a la manera de un movimiento perpetuo. La segunda parte o refrán –«Yo quiero ser un barrilete…»– es idéntica a la introducción, que a su vez no difiere mucho de la primera parte.

Aquí hay una influencia firme de la música de Piazzolla, sobre todo en los primeros compases, cuando la melodía recae en los contratiempos. También es muy de Astor el bajo caminante de la segunda parte y esa diferencia pronunciada entre una parte «rítmica» y otra «melódica». Pero lejos de concluir en una copia inanimada, la influencia dio curso a una música de perfiles singulares. Cuando se dice, un poco a la ligera, que la música de Piazzolla no permitió continuidad, se deja de lado «Sueño de barrilete», así como seguramente también otras piezas.

La letra de este tango, con aires de Cátulo Castillo, está anclada en el imaginario del género. Ni su tema ni su lenguaje resultan modernos en el sentido que lo es su música. Hubo que esperar a Horacio Ferrer para una letra de tango verdaderamente diferente. No quiero decir con esto que la letra de «Sueño de barrilete» atrasara. Más bien creo que estaba en su punto justo, si pensamos que tanto Discépolo como Cátulo Castillo eran, uno en la memoria y el otro en vida, dos poetas de honda significación en los años 60, cuando desde la poesía «seria» se los reivindicaba como a pares. Pienso en Roberto Santoro, Juan Gelman, Horacio Salas. Una reivindicación sin música, podría decirse, que trató de reparar en retrospectiva la abulia que, en líneas generales, el campo intelectual había mostrado frente al producto cultural más original del Río de la Plata.

Eladia Blázquez escribió esta obra entre 1959 y 1960, la dio a conocer un par de años más tarde y logró imponerla –de un modo aun restringido– en 1970, cuando la llevó al disco acompañada por el trío de Leopoldo Federico. Por último, Susana Rinaldi la convirtió en un clásico. Esta larga peripecia resulta bien significativa no sólo de la suerte de una canción en particular: podemos leer, allí, la crisis de recepción que en los 60 y 70 atacó al género tanguero en su conjunto.

Como en «Tinta roja» y «Cafetín de Buenos Aires», el tema de «Sueño de barrilete» es la infancia y sus promesas incumplidas. La perspectiva es amplia, nos coloca frente al contínuum de una vida. Imaginemos «A mi manera», la canción que popularizó Frank Sinatra, pero con sentido negativo, todo lo negativo que puede resultar el choque de un iluso contra la cruel realidad:

Desde chico ya tenía en el mirar
esa loca fantasía de soñar...
Fue mi sueño de purrete
ser igual que un barrilete
que elevándose entre las nubes
con un viento de esperanza... sube y sube.

Es asombroso ese comienzo. Nos dice que el destino está cifrado desde la infancia. En realidad, aquí el tema no es tanto la inadecuación entre una infancia mullida y una adultez ríspida como los desbordes de un soñador: «Desde chico ya tenía en el mirar...»

La música de la segunda parte es muy expresiva. En los últimos ocho compases repite el material de los primeros, pero con una coda magnífica, un gran momento que los intérpretes suelen *ralentar* con un resultado sobrecogedor. Me estoy refiriendo a la música que en los versos dice «no sé si me falló la fe, la voluntad/ o acaso fue que me faltó piolín...» Eso tiene lo que debe que tener un tango: una fuerte convicción musical y filosófica. Filosofía de cafetín, se dirá. Filosofía de sentido común, de voluntad menguante, de vivencias cristalizadas como máximas negativas. He ahí una educación para el dolor. Muchos se pueden identificar con este tango: la canción como *magistra vitae*, maestra de la vida.

Por más vuelta que le demos al asunto, todos sabemos que la música de Buenos Aires ha estado mejor representada por «Sueño de

barrilete» que por «Honrar la vida», cuyo mensaje es muy loable, quién puede negarlo, pero su retórica desnuda el fallido intento de revertir el pesimismo de la cultura del tango.

Yo quise ser un barrilete
buscando altura en mi ideal
tratando de explicarme que la vida es algo más
que un simple plato de comida.
Y he sido igual que un barrilete
al que un mal viento puso fin,
no sé si me falló la fe, la voluntad
o acaso fue que me faltó piolín...

«Desencuentro»
(Troilo-Castillo)

Aquí tenemos otra ratificación tanguera en los albores de la década del 60. Según la teoría conspirativa del tango, mientras Elba Berón y Aníbal Troilo estrenaban «Desencuentro» en el musical *Caramelos surtidos*, un maléfico productor colombiano de la nueva ola llamado Ricardo Mejía planeaba fundir las matrices sonoras de la historia nacional para levantar sobre ellas un futuro desangelado. Sin ser completamente falso, ese relato no alcanza a explicar la profunda depresión en la que entró el tango en los años siguientes.

Como sea, «Desencuentro», de 1960, es una canción no sólo impresionante por lo que en ella escribió Cátulo Castillo y compuso Aníbal Troilo: quizá también lo sea por haberse propuesto mantener el *ethos* de la canción porteña tradicional sobre el filo de un tiempo en retirada. En efecto, asomaba la nueva ola, se desbandaban muchas orquestas, cambiaban las pautas de consumo cultural de la población joven, las guitarreadas del folclore tendían a reemplazar a las milongas del tango y los discos a los números vivos de la radio... Y ahí estaba «Desencuentro», que parecía haber sido escrita en alguna noche de los 40, cuando el tango vivía a pleno su romance con los argentinos.

La elección de este tango no ha sido un hecho automático ni obvio.

No se trata de un número puesto, aunque su calidad no esté en discusión. Sucede que su dependencia del estilo de Discépolo es tan grande, que por momentos se tiene la impresión de estar ante una reescritura. (Por mi parte, confieso haberme confundido en alguna oportunidad. Encima, su título se asemeja a «Desencanto», que sí es de Discépolo.) La música no está a la altura de las mejores creaciones de Pichuco, si bien tiene sus momentos: Troilo era siempre magistral en los finales. Pero más allá de estos reparos, «Desencuentro» es un tango enérgico, nos golpea con sus latiguillos y apotegmas y nos hace creer, por un momento, que Discépolo no murió en 1951. Hay versos muy filosos, y el final ya forma parte de nuestro folclore urbano: «Ni el tiro del final te va a salir».

Si algo faltaba para que me decidiera a incluirlo, eso fue Roberto Goyeneche. También lo grabó Roberto Rufino, pero el disco del Polaco con Baffa-Berlingieri es impresionante. Después de haberlo grabado en 1968, el Polaco nunca dejó de cantar «Desencuentro» en sus presentaciones. En el ocaso del cantor, cuando la voz ya no respondía a las exigencias musicales que él mismo se imponía, «Desencuentro» siguió siendo su número fuerte, tal vez porque su melodía es poco exigente en términos vocales y en cambio requiere, amén de una afinación cuidadosa, de un tipo de dramatización para la que el Polaco otoñal parecía mandado a hacer.

Estás desorientado y no sabés
qué trole hay que tomar
para seguir...
y en este desencuentro con la fe,
querés cruzar el mar
y no podés...
La araña que salvaste te picó...
¡qué vas a hacer!
Y el hombre que ayudaste te hizo mal,
¡Dale nomás!...
Y todo el carnaval
gritando pisoteó
la mano fraternal
que Dios te dio...

Recuerdo claramente el aleteo de sus manos al pintarnos un paisaje humano tan desolador. Nos hacía creer que estábamos inmersos en una función de teatro, con el capo cómico actuando el parlamento final de la obra. Tan profundamente se adueñó Goyeneche de «Desencuentro» como Julio Sosa de «Cambalache». Se me ocurre esta comparación porque ambos cantores mantuvieron la antorcha del tango en tiempos de retirada; sobre todo el Polaco, ya que Sosa, que fue el último ídolo canoro del género, murió joven en 1964.

De más está decir que, al margen de la resistencia tanguera que ambos intérpretes encarnaron, costaría encontrar dos estilos más disímiles. Sosa era desafiante, cantaba con determinación y sus gestos valían como subrayado, a veces innecesario. Todo estaba en su voz, que nunca declinó. Por lo tanto, la actitud corporal era apenas el efecto inercial de un cuerpo que se había expresado perfectamente. Por el contrario, los movimientos de Goyeneche eran un alfabeto en sí mismo; las manos parecían decir de «Desencuentro» aquello que estaba quedando fuera de su garganta de manera irreversible.

«Puente Pexoa»
(Cocomarola-Nelli)

Para la gente de mi generación, este rasguido doble rivaliza en popularidad con el chamamé «Merceditas». La verdad es que, más allá de las diferencias rítmicas, no son canciones muy distintas. Sus melodías despuntan con claridad. En lugar de la incitación al baile de «Kilómetro 11» y muchas otras piezas del acervo litoraleño, «Puente Pexoa» y «Merceditas» son incitaciones al canto, si bien sobre un impulso rítmico muy definido.

«Puente Pexoa» arranca con una figuración de seis notas por compás binario (sucesión de semicorchea y corchea) que es común en la milonga, el tango criollo y el rasguido doble, para no alejarnos de la Argentina, ya que si revisamos el folclore del sur de Brasil con toda seguridad nos toparemos con patrones rítmicos similares. En el caso de «Puente Pexoa», el ritmo define a la melodía categóricamente. Tanto es así, que el canto silábico de esta pieza pareciera llevar implícita una

regla nemotécnica: si uno se sabe el primer verso, recuerda enseguida el ritmo melódico, y viceversa:

¿Te acordás, mi chinita,
del puente Pexoa donde te besé?...
Que extasiada en mis labios
tú me repetías: –No te olvidaré...

«Puente Pexoa» transmite un sentimiento de tristeza, poniéndose de este modo a un costado de la algarabía con la que automáticamente relacionamos a la música correntina. En este sentido, ¿no debiera otorgársele a «Puente Pexoa» el mismo estatus poético que hoy la crítica le reconoce a los grandes tangos, con sus elegías a los amores perdidos y sus interrogaciones metafísicas?

Cómo estará
en la ensenada el viejo ceibal,
los jazmineros y orquídeas en flor.
¿A quién cantó dulcemente el zorzal?
Quiero volver
a contemplarme en tus ojos cambá
y que me beses como te besé,
bajo la sombra del jacarandá.

Desconozco si Armando Nelli, a quien se recuerda más como músico que como letrista, leyó a Homero Manzi antes de sentarse a escribir al pie del puente cuyo nombre le da título a la canción. Lo cierto es que Nelli algo leyó; mucho, tal vez (Enrique Antonio Piñeyro contabiliza unos 200 autores, entre ellos el autor de «Puente Pexoa», que siguen la forma del «compuesto correntino», verdadera cantera de poesía regional). Desde luego, Nelli también escuchó con atención los instrumentales de los maestros del acordeón. Por lo pronto, Tránsito Cocomarola venía tocando la melodía de «Puente Pexoa» desde 1953. ¿No era éste el modo en que los poetas regionales despejaban con facilidad el camino que va de la poesía a la canción? Es notable cómo se crean vasos comunicantes entre poesía culta y poesía popular. Y cómo luego de la letra se salta a la música.

La referencia a un lugar y a un amor que quedaron atrás resulta

constitutiva de «Puente Pexoa», tema dedicado al viejo puente situado a 17 kilómetros de la ciudad de Corrientes. Ésa es la clave de su éxito, al menos en términos temáticos, ya que un lugar evocado no vale por sí mismo, por más virtudes o méritos que se le pueda reconocer. En realidad, los lugares que en música popular realmente valen son los temporalizados por imágenes de la infancia y de vivencias sentimentales. El espacio sólo tiene contornos claros si forma parte de algún recuerdo de ese tipo. Eso sucede con varias canciones del Litoral. ¿No son los trigales de Santa Fe los que representan a Merceditas? ¿No es allá, en el kilómetro 11, donde el personaje de Aguer vuelve para implorar amor? Finalmente, si el Puente Pexoa pudiera hablar, ¿qué no tendría para contar de aquel primer beso?

La creación de Cocomarola y Nelli se escuchó con beneplácito en la edición 1963 del Festival de Cosquín. Allá la interpretaron Los Trovadores del Norte, quienes a su vez la habían oído de boca de una chica que se las cantó en Radio Belgrano unos años antes. Desde entonces, «Puente Pexoa» se volvió muy popular. La versión que mejor conozco es la de Ramona Galarza, a la que, hasta ahora, sólo he mencionado tangencialmente. Llamada «La Novia del Paraná», con su timbre inconfundible y su estilo de canto pulcro y a la vez apasionado, Ramona se siente a gusto en el romanticismo evocativo de «Puente Pexoa». Lo convierte en un tema distintivo y de alguna manera fundacional para un tipo de canción melódica de raíz correntina. Ella debió remar contra el desconocimiento y el prejuicio que por entonces, primera mitad de los 60, pendían sobre las canciones del Litoral.

Escribo estas líneas con Ramona y Teresa Parodi cantando «Puente Pexoa» en un disco de 1995, confirmación de que los años pasan y de que la canción en cuestión no se oxidó. También tengo a mano la primera edición de la partitura (Editorial Lagos), en cuya portada una Ramona muy joven –unos 20 años, calculo–, con vestido blanco muy ceñido y corte de pelo a la *garçonne*, nos mira con expresión retadora. Esa mujer también fue protagonista de los años 60, pienso. Mientras, desde otros ángulos de mi estudio, iconografías pop persisten en monopolizar el imaginario de una época.

Conocida desde 1958, cuando actuó en la película de Catrano Catrani *Alto Paraná*, la Ramona juvenil estaba convencida de que llegaría lejos con las canciones de su pago. Lo hizo al margen de las

modas, o en todo caso subida, de una vez y para siempre, a la correntada que la trajo a Buenos Aires, tras los pasos de «Merceditas», «Puente Pexoa» y otras melodías menos persistentes.

«Sabor a nada»
(Ortega-Ramos)

«¿Pusiste alguna canción de Palito Ortega?» Esta pregunta se repitió con saña cada vez que expliqué cuál era la idea de este libro. En el historial crítico de la canción argentina, el nombre de Palito Ortega está muy devaluado. Cuando yo era niño y alguien quería decir que tal tipo cantaba mal, inmediatamente lo relacionaba con el autor de «Vestida de novia». Palito era el epítome de la mala entonación, aunque tal vez no fuera exactamente ése su defecto musical. Más tarde, llegaron esas terribles películas auspiciadas, o al menos avaladas, por las Fuerzas Armadas, y entonces el nombre de Ortega, que hasta entonces sólo había sido un inocente sinónimo de ligereza sonora, se cargó de tintes más sombríos. Después quebró con los shows de Frank Sinatra, se refugió un tiempo en Miami y volvió bastante entero. No sé cuántos cantantes en el mundo han sido objeto de canciones en su contra. Palito es uno de ellos: nada menos que León Gieco lo escrachó en «Cantorcito de contramano». Tampoco sé cuántos cantantes en el mundo llegaron a ser gobernadores de una provincia, como Ortega lo fue no hace mucho de Tucumán.

Hoy que Charly García parece haberse recuperado de la droga gracias a Ortega, la figura más popular y más defenestrada de los años 60 ha mejorado un poco su calificación, aun entre sus viejos críticos. Además, los hijos de Ortega son personas con talento, están bastante bien posicionados en el espectáculo argentino, con lo cual uno tiene derecho a pensar que algo positivo debe haber tenido aquella familia, más allá de los equívocos de su jefe. Pero las canciones de Palito nunca fueron reivindicadas. «¿Pusiste alguna canción de Palito Ortega?»… Sí, puse «Sabor a nada». No me gusta Palito, pero esta canción debía estar.

Estrenada en 1963 –el año de «Decí por qué no querés», disco de

Oro con 100 mil unidades vendidas y 30 mil partituras en la calle–, «Sabor a nada» picó en punta en el 64, cuando la interpretaron Marty Cosens en el programa de canal 13 *El hombre al volante* y el chileno Carlos Contreras –versión trasandina del Club del Clan– en los medios de su país. Desde entonces, no han dejado de sumarse grabaciones de todo tenor. Por ejemplo, Dany Martin hizo una muy buena, y otra no tanto corrió por cuenta de Ricardo Montaner. Obviamente, Palito no se privó de cantar su canción mejor concebida. No hace mucho, en su bizarra *reentré* musical por Crónica TV, cantó «Sabor a nada» con alguna chispa rítmica.

Se trata de un bonito bolero, con una melodía que no por sonar muy familiar a otras de la especie carece de encanto. Se inicia con un motivo descendente, con las notas de los acordes de la armonía. Ésta tiene un movimiento bastante vivaz. Entre el tercer y el quinto compás se producen ocho cambios de acorde, si bien todos dentro de la lógica funcional. En el primer compás del estribillo se escucha un rebaje de grado mayor a menor, muy de bolero.

En realidad, buena parte de la música de «Sabor a nada» se la debemos a Dino Ramos, el socio artístico de Palito. Antes de conocer al ídolo, Ramos se había iniciado como animador y cantante al frente de Carlinhos y su Bandita. Esto fue a mediados de los 50. Estando aún en ese grupo, en 1957 Ramos conoció a un joven tucumano recién llegado a Buenos Aires que se hacía llamar Nery Nelson. El joven se sumó como asistente (plomo) a los Carlinhos y poco más tarde se convirtió en un fenómeno de cultura popular tan masivo como insondable. Amén de aprender a tocar la guitarra y la batería, Ortega halló en Ramos su Svengali. Entre el profesionalismo de Ramos y la vocación incontenible de Ortega, se fraguó buena parte del repertorio del Club del Clan. En ese contexto, «Sabor a nada» vino a ser un paréntesis de romanticismo.

Qué nos sucede vida que
últimamente ya nos miramos
indiferentes y ese amor que
hasta ayer nos quemaba
hoy el hastío ya le dio
sabor a nada, dime.

Con otro target, el cubano Pablo Milanés, compondría «Años», cuya temática es similar a la de «Sabor a nada»: la rutina y la pérdida del entusiasmo mata a la pareja («A todo dices que sí/ a nada dices que no»). En realidad, «hastío» es algo más grave que rutina. Los amantes de la canción de Ortega han pasado del fuego de la pasión –en algunas versiones se prefiere cantar «ese amor que hasta ayer nos juntaba»– a lo insulso. No obstante, en el estribillo se vislumbra una solución, algo más bien insólito para el tono general de un bolero:

Reflexionemos vida mía
o nos condenaremos
a vivir eternamente,
fingiendo amor ante la gente.

Uno de los primeros motes que acuñó la prensa para referirse a Palito fue el de «el chico triste de las canciones alegres». Su delgadez de ex marginal nunca se fue del todo, por más jubilosas que fueran las melodías que brotaban de su garganta. Podía cantar «Despeinada» o «La felicidad», pero su expresión no lograba corresponderse con el sentido de aquellas canciones. Viéndolo en perspectiva, el contraste resulta bastante interesante, aunque es difícil creer que haya sido premeditado. De cualquier manera, la singularidad de «Sabor a nada» consistió en haber hecho coincidir, por un momento, al chico triste con una canción triste. Es posible que a Ortega el porte de bolerista le quedara un poco holgado, pero eso también puede decirse de otros intérpretes que hallaron su mejor canción de improviso.

«Tonada del viejo amor»
(Falú-Dávalos)

No debió existir forma folclórica que le saliera mejor. Cuando los textos y las partituras que interpretaba pertenecían al genérico «zamba», la voz de Mercedes Sosa tenía un vuelo incomparable. Ahora

en mi equipo suena «Tonada del viejo amor», por Mercedes acompañada por Eduardo Falú.

Esta zamba fue escrita por los salteños Eduardo Falú y Jaime Dávalos, acaso los exponentes mayores de eso que Claudio Díaz ha denominado «paradigma clásico» del folklore. El título confunde, porque la tonada es un ritmo propio de la región cuyana, bien diferente al de la zamba. Supongo que los autores emplearon el vocablo en su acepción más general, como melodía o sucesión de tonos. Aquí la tonada como dibujo sonoro evoca un amor de otro tiempo; es vector de memoria y a la vez un homenaje a ese amor, de acuerdo a una antigua tradición romántica. Pero esa memoria no parece haber sido correspondida. Mientras uno recuerda con música, el otro ya se ha olvidado. Así, con este contraste –que en un tango llevaría, cual ciclotimia, de la conmiseración a la furia–, comienza esta zamba bella, quizás algo ingenua en la música pero bastante aguda en su letra:

Y nunca te he de olvidar
en la arena me escribías…
El viento lo fue borrando
y estoy más solo mirando el mar.

Al citar estas cuartetas, imagino al lector de más de 40 años –podría ser más joven, pero en ese caso tendría que tratarse de un frecuentador del folclore– recordando la voz y la guitarra de Eduardo Falú. Digo esto porque, en general, todas las composiciones de Falú están talladas en el registro grave de su voz y la abundancia orquestal de su guitarra, si bien es posible que «Tonada del viejo amor» lo esté más que otras. En sus presentaciones, ya muy esporádicas –escribo esto cuando Falú está prácticamente retirado–, el notable guitarrista siempre se las ingeniaba para interpretar su «tonada»; podía ser como bis, al final de algún concierto con la Camerata Bariloche o, como en el disco que mencioné al principio, respaldando a Mercedes Sosa.

La otra mitad de esta zamba se llama Jaime Dávalos; ya no está, pero se lo recuerda seguido. Su sociedad artística con Falú fue muy feliz. Se trató, indudablemente, de un poeta de visión amplia, a juzgar por la diversidad de temas que trató en su obra, y de un delicado equilibrio entre lirismo y narración. El amor romántico se reservó un lugar privilegiado entre sus canciones: lo abordó con refinamiento, sugi-

riendo más cosas de las que realmente decía. Algunas de sus obras con Falú –«La resolana», «Trago de sombra», «Zamba de un triste» y obviamente «Tonada del viejo amor»– y «La nochera», en colaboración con Ernesto Cabeza, forman parte de la banda sonora del romance argentino.

Como se estila en la canción criolla, las metáforas de Dávalos suelen tener su anclaje en la naturaleza, lo más lejos posible del mundo urbano. Todo es bucólico, aún el amor distanciado. El público urbano suele festejar esta construcción premeditadamente ingenua del discurso amoroso:

Qué lindo cuando una vez,
bajo el sol del mediodía,
se abrió tu boca en el beso
como un damasco lleno de miel.

Como si el poeta no quisiera alterar la belleza del paisaje con un lamento destemplado, los sentimientos tienden a la contención. Llama la atención el estribillo de esta zamba. La voz que enuncia no sólo no guarda rencor alguno, sino que asegura fortalecerse con el recuerdo. Por cierto, la comparación de un beso inolvidable con una herida es un hallazgo:

Herida la de tu boca
que lastima sin dolor,
no tengo miedo al invierno
con tu recuerdo lleno de sol.

Escrita en 1962 –al menos ésa es la fecha de registro–, «Tonada del viejo amor» formó parte del repertorio más concurrido del llamado «boom del folclore», para luego sobrevivir con bastante entereza no sólo al agotamiento de aquel fenómeno artístico y comercial sino también a los abusos que se le perpetraron en fogones estudiantiles, peñas nativistas y reuniones familiares más o menos entonadas. Por caso, eso de «No tengo miedo al invierno/ con tu recuerdo lleno de sol» es digno de cualquier antología de versos argentinos.

Podemos afirmar que «Tonada del viejo amor» es una canción doblemente folclórica: por la tradición musical y literaria en la que

sus autores se inspiraron a la hora de escribirla y por la irradiación de la que fue objeto a través de los años. No bien empecé a escuchar la versión de Mercedes Sosa recordé enseguida su letra y su música. Sólo unos segundos más tarde se me aparecieron los nombres de sus creadores.

«Manuelita la tortuga»
(María Elena Walsh)

No se puede entender el entusiasmo transformador de los años 60 sin considerar a la infancia como condición sine qua non de la revolución. En el *zeitgeist* de la década rebelde, la infancia se nos presenta como la más verosímil de las utopías: esos niños que hoy escuchan y cantan, miran y dibujan, juegan y aprenden –y aprenden jugando– habitarán un mundo mejor. Pero para ello deberán ser niños en la plenitud de la palabra. Ser niños liberados de viejos esquemas tutelares, a la vez que niños conducidos por la senda del cambio.

Las canciones *infantiles* de María Elena Walsh contribuyeron grandemente a ese cambio, o al menos al deseo de ese cambio. Ayudaron a modelar nuestra subjetividad, en un pie de igualdad con Mafalda y el Capitán Piluso. Me estoy refiriendo a la oferta cultural que supimos aprovechar los niños de aquel entonces, pero no hace falta que diga que, quizás exceptuando a Piluso (la lógica de la televisión es impiadosa con todo aquello que pugna por permanecer), lo mejor de esa oferta mantuvo su vigencia plenamente. Hoy las expectativas se han moderado, el mundo no parece dirigirse a la perfección, pero Mafalda se sigue leyendo y los discos de María Walsh se siguen escuchando.

Aunque posiblemente «El mundo del revés» sea la más lograda, me centraré en «Manuelita la tortuga» porque, como me comentó en una oportunidad Ernesto Schoó con expresión algo resignada, esta canción es definitivamente clásica. Desde su creación en 1962 –María Elena la grabó al año siguiente–, la historia de Manuelita nos ronda sin decaimiento. Según la autora, fue una tortuga que tenía Susana Rinaldi en su casa lo que la inspiró.

Manuelita vivía en Pehuajó
pero un día se marchó.
Nadie supo bien por qué
a París ella se fue,
un poquito caminando
y otro poquitito a pie.

Esta versificación viene de la antigua literatura infantil, aunque la infancia no es algo tan antiguo como parece. Arranquemos con Jean La Fontaine y sus fábulas ejemplares. Pensemos en los relatos de los hermanos Grimm y de Andersen, o en el Pinocchio de Collodi. Son textos de los albores de la modernidad. Es cierto que en el siglo VI antes de Cristo estuvo Esopo para explicarnos la vida humana con los parámetros del mundo animal, pero nadie creía que el griego hubiera concebido sus fábulas pensando en los niños. En definitiva, todos esos autores produjeron una literatura de finalidad moralizante. Tematizaron el miedo, le dieron forma infantil para que los propios infantes y seguramente también sus progenitores e institutrices internalizaran las normativas de la vida en sociedad. Fueron escritos para enseñar que no hay que mentir, ni desobedecer, ni desear aquello que no está a nuestro alcance.

Nada normalizador parece tener la tortuga Manuelita, salvo aquella breve moraleja –que más que moraleja resulta ser un consejo de sentido común– sobre lo innecesario de viajar a París para estar mejor. En lo que sigue hay una clara mofa al deseo afrancesado de los argentinos, deseo del que la propia María Elena no estuvo del todo a salvo:

Tantos años tardó en cruzar el mar,
que allí se volvió a arrugar,
y por eso regresó
vieja como se marchó,
a buscar a su tortugo
que la espera en Pehuajó.

El humor de María Elena –muchas veces cáustico, aun en poemas pensados para chicos– no está ausente de esta canción por la que se cruzan palabras de hoy con las de ayer, la capital de Francia con un

pueblo de la provincia de Buenos Aires y el ansia viajera de una tortuga con la paciente fidelidad de un tortugo. Con los años, la realidad terminó rubricando el humor de aquella canción, tal vez de modo involuntario: una inmensa escultura de Manuelita adorna la entrada de Pehuajó, mientras París sigue con su torre Eiffel.

En la grabación original se escucha la guitarra de Jorge Panitsch marcando un tanguito. (Parece mentira, pero «Manuelita la tortuga» es un ritmo de tango, o mejor dicho, de habanera, como bien clasificó León Benarós.) María Elena no sólo canta muy bien; tiene una voz increíblemente «natural», ajena a todo aderezo o sentido de la ornamentación. Siempre se habla de la calidad literaria de la Walsh, pero son sus canciones las que más impacto han producido. Canciones inspiradas en ingeniosos textos –de los libros *Tutú Marambá* y *El reino del revés* salieron varias letras de sus éxitos–, pero canciones al fin. Recientemente consultado por *La Nación* a propósito de la reedición del libro *Doña Disparate y Bambuco*, Fito Páez dio en la tecla –quién mejor que él– al afirmar que las melodías de María Elena son muy precisas, de un tipo de precisión «absolutamente mozartiana». En efecto, no hay notas de más en las líneas melódicas de la autora de «Los castillos», «La Mona Jacinta» y «Canción del jacarandá». Pero habría que agregar que esa precisión resulta ser tan propia como heredada; tan de ella como de siglos de música popular. Y de la otra.

La exactitud melódica de «Manuelita la tortuga» está influida por la sencillez tonal de las vidalas y zambas que, unos pocos años antes, María Elena había explorado en compañía de Leda Valladares, su cicerone en el mundo del folclore argentino. Y si tiramos del ovillo de la historia musical, seguramente nos encontraremos con antiguas músicas españolas. Y con melopeas de viejas trovas de la Europa mediterránea. Y con la musicalidad de las *nursery rythmes* inglesas, que María Elena, no obstante sus ancestros irlandeses, aprendió a disfrutar desde pequeña, por transmisión familiar. Luego, sobre tan heterogénea matriz, se fueron sumando otras influencias, del music hall a la canción francesa de los tiempos de George Brassens, aunque estas fuentes pesan más en otras piezas que en nuestra querida «Manuelita la tortuga».

De lo señalado anteriormente se desprende algo que no creo deba darse por sobrentendido: María Elena no se sujeta a ninguna tradi-

ción en particular. Y es eso muy de los años 60. Sus canciones parecieran autoexcluirse del memorial de los géneros patrios, más allá de ese aire de tango que le imprime el acompañamiento de Panitsch. Fue tango en Manuelita y serían cosas muy diferentes –guajira, son, dixieland, zamba, twist y lo que a ella se le ocurriera– en otras canciones.

«El último café»
(Stamponi-Castillo)

En sus años finales, Héctor Stamponi se ganaba la vida tocando el piano en un restaurante de San Telmo. Tres noches a la semana, uno de los mayores melodistas del tango deleitaba a los ocasionales comensales, según una práctica, la del piano-bar, que a simple vista no parecía estar a la altura de su talento. De cualquier manera, el compositor de «Flor de lino», «Qué me van a hablar de amor» y «Quedémonos aquí» disfrutaba de aquellas noches, acaso volviendo, en su memoria, a los tiempos del debut, cuando el camino ascendente del tango solía empezar en una confitería de té danzante o en los claroscuros de un cine de barrio.

Aquellas veladas transcurrían plácidamente, con una audiencia que, aun enterada de quién tocaba el piano mientras la manducación imponía su propio ritmo, aplaudía con más respeto que aclamación. Salvo cuando Stamponi arremetía con «El último café». Entonces todos se conmovían. Las bocas ya satisfechas ahora canturreaban bajito esa letra tan melancólica:

Llega tu recuerdo en torbellino
vuelve en el otoño a atardecer…
Miro la garúa, y mientras miro,
gira la cuchara de café…

Después de esta introducción –que en rigor funciona como una primera parte de un tango que tiene tres–, sobreviene el pasado, que ha sido llamado, mecánicamente, por esa cuchara de café, justo ahí, en el café de siempre. De ese hábito tan porteño –tomar café en un

café– brota el recuerdo. Que es entrañable pero no precisamente agradable. Nadie festeja un último café:

Del último café,
que tus labios con frío,
pidieron, esa vez,
con la voz de un suspiro…
recuerdo tu desdén.
Te evoco sin razón.
Te escucho sin que estés;
«Lo nuestro terminó»
–dijiste en un adiós
de azúcar y de hiel.

Dejo atrás, en ese restaurante de San Telmo, al compositor triturando los corazones de los comensales. Héctor Stamponi y Cátulo Castillo presentaron «El último café» en la edición 1963 del Certamen Odol de la Canción. Estrenó Raúl Lavié, que así ingresó por la puerta grande del tango mientras abandonaba a la Nueva Ola, sigilosamente. Estrenó bien Lavié, intuyó lo que la letra de Cátulo había tomado prestado de las canciones sentimentales del momento y supo por dónde iban las notas certeras de Stamponi.

Los aplausos le dieron a Lavié la seguridad del triunfo. Desde ese momento, «El último café» pasó a ser un clásico. Lo cantaron Julio Sosa, Susana Rinaldi, Hugo del Carril… Número seguro, nadie se resistió a esa melodía con esa letra. Y como era un tango nuevo, pareció, al menos por un tiempo, una feliz novedad en un género que ya no tenía muchas novedades para ofrecer.

Realmente estamos ante una canción hermosa: florece en cada versión. Su letra reafirma el poder narrativo del tango y la inteligencia de Cátulo Castillo a la hora de crear dos temporalidades diferentes, como en una novela o una película, por qué no. Sin embargo, al lado de «Desencuentro» o el insuperable «Tinta roja», «El último café» empequeñece un poco. Se le nota la intención de impactar, repitiendo tópicos del tango para ponerlos en el contexto de un tipo de canción latina despojado de todo localismo. Creo que la mejor parte es la de las comparaciones en espiral, que nos deja con más suposiciones que certezas. ¿Qué pasó en esa pareja? ¿Acaso debemos conformarnos

con la versión autoindulgente del que narra? Una vez más, las buenas canciones son las que confunden un poco, dejándonos con una inquietud sin resolver:

¡Lo mismo que el café,
que el amor, que el olvido...!
que el vértigo final
de un rencor sin porqué.
Y allí con tu impiedad,
me vi morir de pie,
medí tu vanidad,
y entonces comprendí mi soledad
sin para qué...!
Llovía. Y te ofrecí el último café...!

Si tuviera que seleccionar sólo un par de grabaciones de este tango, me quedaría con la del propio compositor al piano y con la de Liliana Vitale acompañada por su hermano Lito. En la primera se percibe con claridad la matriz pianística de la canción, con esa línea melódica armonizada en cada una de sus notas. Escribo esto mientras me entero de la muerte del pianista Emilio de la Peña. En una de sus últimas entrevistas, Emilio decía que es más difícil poner una nota larga que tocar una escala a toda velocidad. Bueno, «El último café» es un tema de notas más bien largas y muy bien puestas. Así las puso «Chupita» Stamponi en el pentagrama y así las volvió a poner en sus presentaciones con piano solo.

En cuanto a la versión de Liliana Vitale, hay allí una expresión agudizada, una vuelta de tuerca que fuerza, con felices resultados, ese aire de balada neblinosa que está en la génesis del tema. Es como si la cantante se hubiera propuesto desarrollar toda la carga dramática de la canción. Ya no se trata de un lamento extemporáneo por un amor que fue: ahora las dos temporalidades imaginadas por Cátulo se funden en un canto abismal.

«El cosechero»
(Ramón Ayala)

Ramón Ayala es todo un personaje. Su versatilidad resiste las clasificaciones cómodas. Compositor, autor e intérprete, Ramón Cidade –tal su verdadero nombre– es pintor –sí, artista plástico– de un trazo realista y a la vez desaforado, entre el paisajismo vernáculo y el cubismo. Es inventor de ritmos –él se atribuye el *gualambão*, un metro de 12 por 8– y guitarrista intuitivo y por demás original, con guitarrones que parecen fabricados a su medida. Es maestro del rasguido doble y la galopa –a esta especie pertenecen los éxitos «El Mensú», «El cachapecero» y «El Jangadero»–, así como un narrador de historias que ondean entre el énfasis megalómano y la discreción etnográfica.

Aunque el ámbito de sus canciones fue siempre el Chaco y supo aprender los secretos del chamamé al lado de Damasio Esquivel, Ayala nació en Misiones, algo más que una noticia catastral, teniendo en cuenta que la música del litoral ha estado hegemonizada por gente de Corrientes. A lo largo de los años 50, Ayala formó parte del trío Sánchez, Monjes, Ayala, con el que recorrió un amplia variedad de canciones, de las guaraníes a las más porteñas, sin olvidar algunos boleros. Era la época de Los Panchos, y Ayala admiraba ese eclecticismo latinoamericano que sonaba en las radios y las *boites* de pueblos y ciudades.

Cuando escuchamos «El cosechero», de 1963, todos estos datos se disputan el centro de la escena. Digamos que «El cosechero» es la metonimia de Ayala: todo su ser está ahí, perfectamente aludido. Están su barroco cuasi tropical, su instinto pictórico, su nervio rítmico, su talento para la melodía. Están el paisaje encarnado, y el hombre vuelto paisaje. Están la libertad del que canta y la condena del que trabaja: «Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré…»

Compuesto en tono menor, sencillo y recurrente en su armonía, este rasguido se desarrolla sobre una melodía atrayente. Y su letra supera ampliamente el nivel literario de los temas litoraleños que vengo considerando en este libro. Pocas veces una canción ha reproducido tan elocuentemente en su sonoridad aquello que describe:

El viejo río que va, cruzando al amanecer
como un gran camalotal,
lleva la balsa en su loco vaivén.
Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré
y entre copos blancos mi esperanza cantaré,
con manos curtidas dejaré en el algodón, mi corazón.

Un paisaje de camalotal y copos blancos de algodón, pero sobre todo un paisaje que cobra sentido en las manos curtidas del trabajador rural, aquel que dejó en el algodón su corazón. En este punto, la canción dialoga con el Jaime Dávalos de «Canción del Jangadero», que dice así:

Río abajo, río abajo, río abajo
a flor de agua voy sangrando esta canción.
En el sueño de la vida y el trabajo
se me vuelve camalote el corazón.

Del mismo modo que en la pieza de Falú y Dávalos, la música de Ayala parece reproducir el pulso del paisaje y sus laburantes. Hay un fraseo que corre mimetizado con el río. La aliteración es el recurso más evidente al que apela Ayala para transmitirnos la imagen fluvial. Cuando canta «rumbo a la cosecha cosechero yo seré», acentúa las sílabas primeras de «cosecha» y «cosechero».

A propósito de la relación de Ayala con el río Paraná, encuentro en una entrevista al pianista santafesino Carlos Aguirre la siguiente definición: «el río nos signa con su pulsación». Inmediatamente, me dirijo a mi discoteca y saco para escuchar el disco *Litoral,* de Liliana Herrero. Es un disco doble, dedicado sucesivamente al río Paraná y al río Uruguay. Del lado del Paraná está «El cosechero», que Liliana canta junto al uruguayo Fernando Cabrera. Lo que más me gusta de esta versión es el estribillo, que vuelve a la aliteración, esta vez sobre una repetición que parece perderse en el infinito:

Algodón que se va, que se va, que se va.
Plata blanda mojada de luna y sudor
un ranchito borracho de sueño y amor, quiero yo.

¿Surrealismo?: «Plata blanda mojada de luna y sudor». Y el sueño del cosechero: «Un ranchito borracho de sueño y amor…» Sólo reproduje una parte, pero no hay verso de esta canción que carezca de un espesor literario. Sólo quiero agregar un detalle que me parece significativo: para Ramón Ayala el chamamé no siempre es rapidez y baile picado. Al chamamé se lo baila, se lo canta y se lo gime.

De Corrientes vengo yo, Barranqueras ya se ve
y en la costa un acordeón
gimiendo va su lento chamamé.
La tierra del Chaco quebrachera y montaraz.
Algodón que se va, que se va, que se va.
Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré.

«Zamba de mi esperanza»
(Luis Morales)

Posiblemente le debamos a Manolo Juárez la recuperación de esta zamba, hasta hace poco olvidada en algún meandro de la memoria. Manolo la versionó en su piano con nuevos acordes. La convirtió en una especie de coral, con una disposición de notas sincrónicas que lejos de tapar o confundir la melodía la resaltan, la muestran en toda su belleza. Porque «Zamba de mi esperanza» es esencialmente una melodía.

Bastó que Manolo grabara la pieza de Luis Morales para que la recuperación fuera inmediata. Esto quiere decir que no estaba muy perdida, ni muy olvidada. Estaba ahí, entre recuerdos de cosas un poco lejanas en el tiempo –fue compuesta en 1950 y registrada en 1964, en pleno boom del folclore– pero muy significativas. Jorge Cafrune la descubrió y difundió, no sin antes tener que insistirle mucho al autor para que la registrara. Y Los Chalchaleros la emplearon como canción testigo de su manera de cantar. Pienso en clases particulares de guitarra y en reuniones de fin de año de la escuela, con la profesora de música acompañando, desde el piano, al destemplado unísono infantil.

Hemos cantado «Zamba de mi esperanza» de manera casi automática, de modo similar al que empleamos cada vez que el Himno Nacional nos convoca. ¿Será la zamba, como forma y ritmo, como marco específico de poesía, el tipo de canción que recordamos más recónditamente? ¿Es posible que, en términos estadísticos, la zamba, más allá de título y temática, independientemente de autores y compositores, constituya el primer escalón en la memoria musical de la mayoría de los argentinos? De ser así, imagino que la educación musical en las escuelas —allí la zamba, no el tango, se ganó un lugar— ha hecho lo suyo.

En el caso particular de «Zamba de mi esperanza» se puede conjeturar un atado de razones para su trascendencia. Por lo pronto, su letra. ¿De qué habla esta zamba? Pues de la zamba misma. Es una autocelebración genérica. La voz que enuncia se dirige a la zamba como confidente, pero también como remitente de algunos pedidos más bien personales. Alguien la canta a una zamba que ha estado siempre en el mismo sitio, como las estrellas. Por eso, la zamba es esperanza: no tiene principio ni fin.

Zamba de mi esperanza
amanecida como un querer,
sueño, sueño del alma
que a veces muere sin florecer.
Zamba, a ti te canto
porque tu canto derrama amor,
caricia de tu pañuelo
que va envolviendo mi corazón.

Obviamente, la referencia a la zamba dejará paso al tema del amor («el tiempo me va matando/ y tu cariño será, será…»), pero lo que siempre recordamos son esas dos cuartetas del principio. Y también, claro, el estribillo:

Estrella, tú que miraste,
Tú que escuchaste mi padecer,
Estrella, deja que cante,
Deja que quiera como yo sé.

Al conocer la historia de esta canción, llegué a la conclusión de que su autor fue poniendo frase tras frase, sin una intención poética del todo definida. Lo único que tenía en claro era su devoción folclórica. La historia es básica y a la vez extraña. El mendocino Luis Prolifini era un empresario constructor que ni soñaba con ser músico profesional. Tocaba su guitarra en las tardes de San Martín, provincia de Mendoza. Allí había nacido y de allí no se movería. No había compuesto nada, pero en su repertorio de zambas y tonadas había una melodía que se le atribuía. Sus amigos le insistieron para que le agregara letra y la registrara en Sadaic. Y así fue, bajo el seudónimo de Luis Morales y con la ayuda musical de Félix Dardo Palorma.

La letra de «Zamba de mi esperanza» comunica una tibia nostalgia sin decirnos nada en particular. Ni siquiera la retórica del amor está muy desenvuelta. Es como si Morales confesara su imposibilidad para nombrar algo que vaya más allá de la música, más allá de esa invención en ritmo folclórico que concibió tan buenamente y sin propósito, tal vez buscando con sus dedos otra cosa, una melodía que creía recordar, una forma sin palabras.

No obstante lo inespecífico de su discurso, «Zamba de mi esperanza» fue parte del índice de canciones prohibidas o desaconsejadas por la dictadura militar del 76: la palabra *esperanza* sonaba peligrosa. Jorge Cafrune se animó a cantarla aun sabiendo de la prohibición. Lo hizo meses antes de su sospechada muerte.

«La balsa»
(Nebbia-Ramsés)

La primera composición famosa de Litto Nebbia, escrita con la colaboración de Tanguito, es al rock nacional lo que «Mi noche triste» al tango: el tema inaugural de un nuevo tipo de canción y el objeto predilecto de un relato mítico. De lo primero no puede haber dudas. Si bien «Rebelde» de Moris y los Beatniks fue en rigor la primera canción del beat rioplatense, las 200 mil copias vendidas en pocos meses del simple *La balsa/Ayer nomás* significaron la proyección masiva de un grupo, Los Gatos, cuyas formas compositivas e interpretativas dife-

rían de las que hasta ese momento habían dominado la canción argentina. Un cambio de paradigma: ni el tango ni el folclore –menos aún el bolero– parecieron transferirles a «La balsa» los genes de una tradición.

En otras palabras, «La balsa», canción de la que hoy se contabilizan más de cien versiones grabadas, aparece en la historia cultural argentina como un hecho de música popular realmente diferente. Aunque sus aires adolescentes y su ingenua letra no resulten los propios de una revolución estética, el hit de Los Gatos fue la primera manifestación argentina de una sensibilidad que llegó para remover antiguos códigos artísticos y sociales.

En cuanto a su función mítica, digamos que la canción se erige como el año Cero de la música beat, más tarde derivada en música progresiva y, finalmente, rock nacional. Es evidente que «La balsa» carece del refinamiento de las canciones de Almendra. Tampoco tiene la densidad discursiva del primer Moris ni los afeites bluseros y jazzeros de Manal. Sin embargo, el rock como movimiento cultural joven necesitaba una historia y una cronología. 1967 es el año perfecto para esa exigencia retrospectiva. Y ahí está «La Balsa», nuestro modesto aporte a los *high sixties.*

Los Gatos no habían salido de la edad del acné, estaban enamorados de la música de Los Beatles y preferían el flequillo a la gomina. Pero lo principal era que querían perseverar en la música hasta que su imagen triunfara de acuerdo a los parámetros del entretenimiento de los años 60. Sólo así podrían quedarse en Buenos Aires, de lo contrario, el regreso a Rosario con la frente marchita era inevitable. ¿Qué hizo entonces Litto Nebbia? Adaptó la *lingua franca* de los jóvenes del mundo al castellano de la Argentina. No sacó los pies del plato de la música producida para consumo instantáneo –por entonces, Umberto Eco hablaba de «canción gastronómica» para explicar el súbito éxito de su compatriota Rita Pavone–, pero miró hacia otra parte, advirtió un latido diferente en los extramuros de la más banal de las industrias culturales. Los Gatos no fueron *progresivos* –nadie lo era en 1966– pero el mote *nuevaolero* les quedó chico. Estuvieron definitivamente más cerca de Los Beatles que de Rita Pavone.

Un tiempo antes de componer «La balsa», Nebbia le había puesto nuevas letras a canciones de los Rolling Stones y otros grupos que

admiraba. Había hecho lo que Pascual Contursi con los tangos instrumentales: buscar la forma de expresar un *ethos* urbano diferente a partir de una música de convulsionada actualidad. Así llegó a «La balsa», una invención propia tributaria de la música que día a día se estrenaba por la radio y que los jóvenes compraban en el formato de 33 revoluciones y un tercio.

De pronto, esos dos minutos con cincuenta y cinco segundos resumieron un mundo de novedades: la continuidad sonora del órgano eléctrico, la línea de bajo de suave síncopa, el toque enfatizado de la batería, la guitarra eléctrica al estilo George Harrison, los coros aniñados, la falta de impostura de la voz solista, que así fundó otra impostura. En lugar de los tópicos de la ciudad del tango, con su código moral de barrio, con sus personajes entrañables y sus confesiones desgarradoras, ahora tenemos un personaje de ciudad que sólo quiere fugarse, romper las ataduras impuestas por *el sistema*, vivir de *otra* manera:

Estoy muy solo y triste acá
en este mundo abandonado.
Tengo una idea, es la de irme
al lugar que yo más quiera.
Me falta algo para ir
pues caminando yo no puedo.
Construiré una balsa
y me iré a naufragar.

Si en «Sueño de barrilete» la deriva está considerada en términos negativos («que un mal viento puso fin…»), el naufragio beat es algo deseado. Se busca naufragar, lo único que importa es partir, acaso con la ilusión de una vida andariega. La identificación con el proyecto de los beatniks, desarrollado luego por los hippies, se cae de madura, aunque tanto Nebbia como otros pioneros siempre negaron la influencia directa de la contracultura norteamericana, al menos para esos años. De cualquier modo, el tema de la libertad dominaba el imaginario de la época. Al final de la canción, la libertad queda asociada a la locura, un valor alto en la escala moral del rocker que más tarde Spinetta llevaría a su apoteosis:

Y cuando mi balsa esté lista
partiré hacia la locura.
Con mi balsa yo me iré
a naufragar…

Sobre la autoría de la canción aún se escuchan los ecos de una leyenda negra. Según ésta, Nebbia le habría robado la canción al desprotegido Tanguito, en el baño de la confitería La Perla del Once. Nebbia y Tanguito se conocían de La Cueva. No existe ningún elemento factual que nos permita dudar de la palabra de Litto, quién afirmó haber compartido algunos versos con Tanguito. El principio, por ejemplo, que originariamente decía «Estoy muy solo y triste acá/ en este mundo de mierda». En los créditos de la canción, el autor de «Amor de primavera» figuró con su seudónimo Ramsés.

Recuerdo la vez que escuché, en el disco póstumo de Tanguito, la voz furiosa de Javier Martínez alentando al solista a que reconociera haber sido víctima de una expropiación. Tan destemplada acusación me dejó perplejo. Y aún sigue llamándome la atención. Es curioso este afán denunciador. Sucede que así como «La balsa» es la canción necesaria para la cosmogonía del rock nacional, Tanguito emerge como la figura mártir, nuestro suicidado de la sociedad, el artista que murió sin haber sacado provecho de su talento y quizá sin tener plena conciencia de su rol de fundador. Está claro que la figura de Nebbia, transparente y laboriosa, no cumple con los requisitos del mito; no cubre esa carencia simbólica sobre la que, según afirman antropólogos y piscoanalistas, se construye esa mezcla perfecta de mentira y verdad llamada mito.

A diferencia de su letra, la música de «La balsa» nada le debe a Tanguito, y en este punto no puede existir la menor controversia, ni aun en aras de la mitología. A partir de un acorde de Mi mayor y sobre una secuencia armónica similar a la de «Chica de Ipanema» —Nebbia siempre fue devoto de Tom Jobim— la canción evoluciona a partir de una manera un tanto imprevista de frasear el canto. Ese temprano rasgo de estilo terminó siendo bastante estable dentro del rock y sin duda característico de Litto Nebbia.

«Ayer nomás»
(Moris-Lernoud)

El lado B de «La balsa» traía una canción menos primaveral que el gran éxito de Los Gatos. Se trataba de una canción de letra más «jugada», si se piensa en términos políticos. Al escape propuesto por «La balsa», «Ayer nomás» contraponía una mirada desencantada del país, un poco a la manera de Discépolo:

Ayer nomás,
en el colegio me enseñaron
que este país
es grande y tiene libertad.
Hoy desperté
y vi mi cama vi mi cuarto,
en este mes no tuve mucho que comer.

La estrofa que acabo de transcribir es la que escribió Pipo Lernoud. Más tarde, Moris grabó la mejor versión del tema. Pero para que Los Gatos pudieran estrenarla en el disco, el grupo debió aceptar las imposiciones de la censura –también los autores estuvieron de acuerdo en ceder, a cambio de una difusión masiva de la canción– y un pedido de amor terminó ocupando el lugar de la protesta:

Ayer nomás
pensaba yo si algún día
podría encontrar
alguien que me pudiera amar.
Ayer nomás
una mujer en mi camino
me hizo creer
que amándola sería feliz.

La conciencia del desengaño no ha sido frecuente en las letras del rock nacional. En ese sentido, podría pensarse «Ayer nomás» como una canción transicional, una suerte de punto intermedio entre la poética del tango, ya en franca retirada, y esa nueva sensibilidad que, aun

con calidad literaria menos relevante, se manifestaba con toda espontaneidad en «La balsa». En el temario favorito de la nueva sensibilidad estaría la crítica a las instituciones, materia que sabrían desarrollar Miguel Cantilo y Charly García y que la canción de Moris y Lernoud logró instalar tempranamente: «en el colegio me enseñaron…»

Obviamente, la figura de Moris como la del principal solista de etapa beat de la canción argentina tuvo una incidencia decisiva tanto en la composición como en el registro que trascendió. ¿Quién se acuerda del lado B de «La balsa»? Cuando pensamos en «Ayer nomás», se nos aparece la voz severa y medio arrabalera de Moris.

Si Los Beatles reformularon sus letras a partir de la influencia de Bob Dylan, debemos tener en cuenta que ambas referencias llegaron a Buenos Aires más o menos juntas, sin desfase. Desde luego, la influencia de Los Beatles fue más amplia y su éxito infinitamente superior al del trovador norteamericano. Pero entre los hacedores de la «música joven» argentina la recepción de uno y otro se produjo en términos bastante equitativos. Recordemos que una primera versión de «Ayer nomás» ya figuraba en el repertorio de Los Beatniks, el grupo de Moris y Zaguri de 1965. Para entonces, la circulación de la obra de Dylan entre nosotros tenía, cuanto menos, dos años.

Más que la letra –como ya dije, de carácter tanguero– y el estilo de canto de Moris –tan personal que no me animo a referenciarlo–, es la música de «Ayer nomás» lo que más claramente se entronca con el folk norteamericano. Pero no por su valor autónomo: la línea melódica parece ser de una oralidad más verbal que *cantabile*. Los motivos e incisos melódicos se reiteran, como si la prescindencia del interés melódico redundara en beneficio de la letra. Esa letra tiene «algo que decir». Hay una carga de contenido, una significación que se quiere transmitir con la mayor claridad posible.

Por eso dije al comienzo que la de «Ayer nomás» es una letra política. Creo que lo es en un sentido concreto. Aun la versión lavada que graban Los Gatos logra comunicar un posicionamiento frente al mundo. Al escucharla, percibimos la medida de su importancia, nos damos cuenta de que la marca autoral es muy enfática, que hay un sujeto deseoso de hacerse entender, confiado en que tiene cosas trascendentes para decirnos en forma de protesta y que esa canción puede, si no cambiar el mundo, despertar conciencias. El sujeto de «Ayer

nomás» desaprueba el mundo –y en particular esa Argentina autoritaria que encarnaba el general Onganía–, y quiere compartir esa desaprobación con la gente de su generación.

«Los ejecutivos»
(María Elena Walsh)

En 1968, María Elena Walsh era una artista inmensamente conocida, adorada por los niños y los padres de los niños. Pero quería cambiar de rumbo, una vez más. Entonces dejó atrás las canciones infantiles y se convirtió en una figura del music hall nacional: nuestra juglaresa. Así entró en sintonía con lo que dio en llamar Nueva Canción Argentina, un movimiento liderado por Nacha Guevara, Jorge de la Vega, Mariquena Monti y Jorge Schussheim, entre otros. El espectáculo de la Walsh *Juguemos en el mundo*, pronto devenido en disco, se estrenó en el teatro Regina, en abril del 68. Para el público, y finalmente para la prensa, aquél fue *El show de los ejecutivos*.

La canción central del show produjo un impacto en la colorida Buenos Aires de los años 60. Era la canción perfecta para los nacientes café-concerts. Al igual que los temas de *Canciones en informalidad* de Schussheim o de *Anastatia querida* de Nacha –ambos espectáculos estrenados en el Instituto Di Tella–, «Los ejecutivos» tenía tono y objeto de denuncia, pero también humor, desfachatez –con intención mimética, el tema reproducía el cinismo del actor social denunciado–, musicalidad punzante y la proverbial gracia verbal de la poeta. Una Walsh algo hippie en su ideología acababa de desplazar a la fabuladora para niños. Su rechazo, que en cierto modo la ubicaba en el rubro «canción de protesta», no sólo apuntaba a los hombres de mucho dinero y decisiones soberanas, sino también al proyecto de vida burguesa, con su mandato de gratificaciones postergadas: «Ahorrar, para tener status en la muerte/ la eternidad en un reloj».

La primera parte de «Los ejecutivos», recuerda las introducciones de las comedias musicales, cuando se presentan los personajes principales de la obra. En este caso, un amo frío y persuasivo acaba de reemplazar a la vieja elite de los poderosos.

El mundo nunca ha sido para todo el mundo
mas hoy al parecer es de un señor
que en una escalerita de aeropuerto
cultiva un maletín pero ninguna flor.
Sonriente y afeitado para siempre
trajina para darnos la ilusión
de un cielo en tecnicolor donde muy poquitos
aprenden a jugar al golf.

Releo estos versos y no puedo menos que amargarme un poco. En la provincia de Buenos Aires acaba de ganar las elecciones legislativas un ejecutivo, justamente; o lo que hoy vendría a ser un ejecutivo versión siglo XXI. Está claro que la gente ya no se mofa de este personaje que allá por los 60 supimos importar de la tecnocracia norteamericana: ahora lo vota. También hemos tenido, no mucho tiempo atrás, un presidente «sonriente y afeitado para siempre» que disfrutaba del golf. La canción de María Elena Walsh, poco y nada pudo hacer contra la razón capitalista de los ejecutivos. Aquellas visiones mordaces quedaron fuera de foco. De cualquier manera, las buenas canciones nunca se acallan del todo. Quién nos dice que dentro de algunos años la gente vuelva a cantar «Los ejecutivos» con una sonrisa cómplice.

Por ahora, en un tiempo más resignado que utópico, «Los ejecutivos» sobrevive como puede, con su irónico estribillo:

Ay, qué vivos
son los ejecutivos,
qué vivos que son.
Del sillón al avión
del avión al salón
del harén al Edén
siempre tienen razón
y además tienen la sartén,
la sartén por el mango
y el mango también.

A la par de su ingeniosa letra, el ritmo de vals es el otro condimento de esta canción. El vals es un ritmo evocativo y romántico, pero María Elena lo usa para acentuar el efecto de sarcasmo: nada menos romántico o espiritual que un ejecutivo, ese hombre que domina el mundo bamboleándose en ritmo de 3 por 4. Su dominio es completo, anuncia la Walsh. Por eso ese final de frase tan logrado: «La sartén por el mango/ y el mango también».

No quiero irme de «Los ejecutivos» sin destacar el brillante arreglo de Oscar Cardozo Ocampo, un colaborador decisivo de la juglaresa en su etapa «a la Brassens».

«Ella ya me olvidó»
(Favio)

En diciembre de 1968, el director de cine Leonardo Favio volvió a probar suerte en la música popular. A sólo unos meses de su primer simple, «Quiero la libertad» (una canción de Martín Andrade), y habiendo participado unas semanas en el ciclo *La Botica del Ángel* de Eduardo Bergara Leumann, Favio editó el simple «Ella ya me olvidó». Esta vez la pegó. Según los registros de CBS, en 1970 el tema llevaba vendidas 400 mil unidades y había sido versionado por el español Raphael, garantía de una triunfante admisión en el mercado español. Lo mismo sucedió con «Fuiste mía un verano»: el LP homónimo batió todos los récords de venta. En apenas dos años, Favio empezó y culminó la carrera musical más meteórica de la que se tenga memoria.

¿Qué llevó a un realizador cinematográfico tan notable como Leonardo Favio a componer y cantar una serie de canciones románticas? Por más que nos esforcemos en pesquisar elementos en común entre su cine y sus canciones –su afán por los relatos populares no parece ser un nexo suficiente–, poco y nada sacaremos en limpio de la exégesis comparada. El refinado discípulo de Torre Nilson, que en el momento de su consagración musical aún no había filmado sus películas más comerciales, como *Juan Moreira* y *Nazareno Cruz y el Lobo*, se definía a sí mismo como «un cantor de vuelo bajito». Cantaba desde la infancia, pero tenía conciencia de sus limitaciones musicales, lite-

rarias y vocales. Así y todo, deseaba experimentar ese «vuelo bajito», que a juzgar por la recepción masiva, y en algunos casos devota, que finalmente tuvo, terminó alcanzando alturas imprevistas.

Hacia fines de los años 60, la figura del cantante solista venía experimentando un cambio. En el mundo, los vocalistas al estilo Sinatra seguían en batalla, pero ya no marcaban tendencia. En nuestro país, después de la muerte de Julio Sosa, los cantores de tango habían dejado de dar citas a las multitudes. Por último, los productos del Club del Clan –jóvenes despreocupados y optimistas– iban declinando progresivamente.

Fue entonces que empezó a imponerse un nuevo tipo de intérprete. Pasional, de buen *timing* para el escenario y arropado con arreglos orquestales de pop «maduro», el nuevo intérprete solía ser también autor. No era exactamente cantautor –ése iba por otro carril–, aunque intervenía en la letra –sobre ésta, el público tejía toda clase de fantasías biográficas– y a veces también en la música de buena parte de lo que interpretaba. No era extraño que trabajara con algún equipo de compositores. Sagazmente, éstos orientaban las canciones hacia el estilo vocal y teatral de la estrella del momento. Tal vez el paradigma de ese cantante solista haya sido el francés Charles Aznavour, que por esos años se alejó bastante del viejo estilo *chansonnier*, llegando incluso a grabar Lps en español.

La nueva tipología prosperó entre voces iberoamericanas y españolas: Sandro «de América», Roberto Carlos, Raphael, y, poco después, Nino Bravo. Pues bien, Favio quiso formar parte de esa nueva constelación de cantantes. Tomó algo de Aznavour, bastante de «El Niño de Linares» –«Yo soy aquél» había sacudido a todos en 1966– y mucho de él mismo, con ese olfato por la cosa popular que llegaría a convertirse en toda una postura política.

«Ella ya me olvidó» es puro crescendo, sólo tiene entidad musical en el juego de los matices. Fue compuesta frente a un grabador Geloso, a partir de una recurrencia melódica. Como Favio sabía muy pocos acordes en la guitarra, no se atrevió a salirse de la tonalidad de La menor, debiendo así forzar un poco la voz para poder llegar a las notas superiores de la canción. Con su disco, Favio fijó un modo de cantarla: muy bajito al principio, con un fraseo casi hablado –así se prepara al público para una historia de amor de final amargo– y una tensión que convierte el susurro del inicio en un grito acongojado.

Todo ocurre sobre una idea básica, que ni siquiera tiene desarrollo. La letra repite lo mismo una y otra vez, como en una antífona pagana, demorándose dramáticamente en «Ella» y «Yo», sujetos desiguales de una historia casi imaginaria. En realidad, el único verdadero protagonista de esta canción es la voz estremecida de Favio. No tenemos mucho más que eso. El resto es una fantasmagoría romántica, detalles de un verano que… ella olvidó. Sólo la manera alucinada con la que Favio exterioriza los datos de su memoria nos induce a pensar que tal vez aquello fue cierto, que algo grande debió pasar entre dos personas.

Ella,
ella ya me olvidó.
Yo,
yo la recuerdo ahora.
Era
como la primavera.
Su anochecido pelo,
su voz dormida, el beso
y junto al mar, la fiebre
que me llevó su entraña,
y soñamos con hijos
que nos robó la playa…

Vuelvo a escuchar a Favio y me da un poco de miedo. No parece estar jugando un rol, no es un maestro de la actuación. Favio interpretaba sus canciones *naïf* como si efectivamente en ellas le fuera la vida. En su primera presentación en el Festival de Viña del Mar introdujo «Ella ya me olvidó» con estas palabras: «Ahora les cantaré una canción que nació de mis recuerdos, en mi casa, como un juego un poco doloroso».

Es difícil considerar artístico un hecho comunicativo tan directo y sincero. Quizá por eso me molestan un poco las aproximaciones cancheras al repertorio de Favio. Dejemos eso para Sandro, gitano apócrifo que conocía los mecanismos de la seducción. A Favio, en cambio, no le caben el humor ni la ironía. El tono trémulo y a la vez resuelto de su canto deviene romántico en el sentido más hondo del término.

«El extraño de pelo largo»
(Masllorens-Lezica)

Nunca entendí muy bien la razón por la cual La Joven Guardia quedó del lado de la música «comercial». Fueron sin duda muy comerciales, si por esto entendemos éxito en las ventas. Pero no creo que hayan vendido más que Los Gatos, por caso. Obviamente, no se los puede considerar pioneros, ni evolucionaron a lo largo de los años, como sucedió con bandas más estables. Se trató de un grupo efímero, de escaso espesor artístico que poco esfuerzo hizo por diferenciarse de sus pares generacionales. Con todo, la canción que ahora nos atañe bien podría haber sido compuesta por Litto Nebbia. De hecho, es al propio Nebbia al que vemos actuar en *El extraño de pelo largo*, película rodada un año después del disco simple en el que claramente se inspiró y al que acude reiteradamente en su banda sonora.

En *¡Agarrate!*, el primer libro sobre rock en la Argentina, Juan Carlos Kreimer denunciaba a La Joven Guardia como un grupo conformista y obediente a la moda. En algún momento, todos estuvimos de acuerdo con esta sanción. Sin embargo, a la distancia, apostaría que formar un grupo con guitarras enchufadas y la estrepitosa batería, interpretar canciones propias dirigidas a los jóvenes y cantar a favor de la libertad contra el autoritarismo no es algo conformista. Lo de la moda es más atendible, aunque francamente ¿qué grupo beat no estaba a la moda por el solo hecho de pertenecer a la tendencia musical del momento?

Evidentemente, la gracia rockera es un don misterioso. Sólo tres años después de su gran hit, Roque Narvaja empezó una carrera solista completamente desvinculada del estilo de La Joven Guardia. Pasó de «obediente a la moda» a comprometido político. El ambiente musical de los 70 lo recibió con los brazos abiertos. El autor de «Octubre, mes de cambios» ya lucía muy distante de aquel joven que se había dado a conocer cantando estas líneas:

Vagando por la calle
mirando la gente pasar
el extraño de pelo largo
sin preocupaciones va…

Hay fuego en su mirada
y un poco de insatisfacción
por una mujer que siempre quiso
y nunca pudo amar,
jamás… jamás…

Esta letra, rudimentaria en términos literarios, contiene una versión abreviada de la problemática cotidiana de los años 60 y 70. Un joven sexualmente insatisfecho –el mito de la virginidad femenina empezaba a resquebrajarse, pero aun estaba lejos de perder su función normalizadora– vaga por las calles, acaso soñando con la balsa de Nebbia y Tanguito. «Sin preocupaciones va», si por preocupación entendemos las vicisitudes impuestas por la forma de vida de los adultos. Salta a la vista que el joven es músico, o quizás artesano. Su rasgo de identidad más evidente y socialmente escandaloso es el cabello largo. Aquí radica su condición de extraño para la mirada desconfiada de los otros; a su vez, los otros son vistos como extraños por el joven. Es la brecha generacional, que se vuelve más honda aun con la irrupción de una subcultura joven en medio de la ciudad del tango.

Quizá no sea del todo innecesario recordar que la portación de cabello largo estaba penalizada durante la dictadura de Onganía, y un poco más allá también. Abundan las anécdotas de jóvenes llevados a la comisaría y sometidos allí, entre risotadas policiales, a una serie de vejámenes «menores». Para la moral pública de la época, tener el cabello largo era un signo de afeminamiento. Afeminados, maricas, maricones, putos: la progresión de escarnios discriminaba grados o matices de un mismo significado. Un breve paso separaba el cabello largo de la sexualidad, y a ésta de la música. Eso que los sociólogos del rock llamarían teoría de la homologación –dime cuál es tu apariencia y te diré cómo suena tu música– parecía dominar, burdamente, el sentido común de la época.

En 1968 había que ser valiente para animarse a llevar el pelo largo. Había que bancarse los insultos, la reprobación de padres y tíos, las

presiones en el lugar de trabajo o de estudio y el desprecio de los ejecutivos, que por algo tenían la sartén por el mango y el mango también. Por suerte, hubo canciones que reivindicaron el vivir como uno quiere. Si este libro se extendiera a canciones de otras partes, aquí deberíamos incluir «Almost cut my hair» («Casi cortan mi cabello»), de Crosby, Stills, Nash & Young. Es mejor canción que «El extraño de pelo largo», si bien su mensaje no es muy diferente.

«Balada para un loco»
(Piazzolla-Ferrer)

A fines de la década del 60, Astor Piazzolla y Horacio Ferrer llevaron adelante el mayor esfuerzo de renovación del tango canción desde los tiempos de los hermanos Expósito. Hay unos cuantos detractores del tándem Piazzolla-Ferrer. Detractores de ayer y de hoy. Los de ayer, porque creían que un tango no podía empezar con un largo recitado, llevar la primera parte a ritmo de valsecito y durar bastante más de lo que se esperaba de una canción de Buenos Aires. Los de hoy, porque consideran a Ferrer un escritor kitsch al que sólo un Piazzolla poco informado en poesía pudo haber llamado a colaborar.

Disiento de ambas argumentaciones críticas. Un tango puede empezar como a sus autores se les ocurra, y hasta amenazar con irse del género, como efectivamente sucede con «Balada para un loco», sin por ello dejar de *representar* –palabra tan querida en los panegíricos de Buenos Aires– a un sitio, con sus habitantes y sus mitos. Después de todo, el llamado «padre del tango», Angel Villoldo, *representó* a la Buenos Aires del aluvión inmigratorio cantando unas españoladas muy diferentes al posterior tango-canción.

Respecto a las críticas dirigidas a Ferrer, la letra de «Balada para un loco» se defiende sola, o mejor dicho: se defiende en alianza con su música, mucho más que una coartada si se entiende que el ámbito para juzgar la eficacia de una letra no es el de la poesía escrita sino el de la canción. Tiendo a pensar que allí donde muchos ven imágenes adocenadas o de dudoso gusto literario, hubo un intento de fundar una poética nueva de la ciudad. Tal vez el intento no estuvo del todo

logrado, pero cómo negar que la movida fue intrépida. Cómo ignorar la tensión que produjo una canción sucesivamente silbada, premiada –un segundo premio no es poca cosa– y finalmente aceptada en un grado de popularidad «transversal» del que en 1969 la historia del tango no tenía antecedentes muy próximos.

El aporte de Ferrer no se limitó a una renovación temática ni a la inclusión de referencias modernas en una letra de tango. A lo largo de los años 50, hubo varias piezas del género que dieron cuenta de las transformaciones del país y del mundo. Por ejemplo, la letra «Juan Porteño», de Héctor Marcó sobre música de Carlos Di Sarli, estaba colmada de situaciones del momento. Incluso hay unos versos que parecen anticiparse a los de Ferrer:

Viene Gina, se va Gina
y de un pícaro planeta
un marciano en camiseta
baja en plato volador.

Pero ese tipo de actualización temática encubría siempre una mirada malhumorada del presente: el pasado era imbatible. Ferrer, en cambio, apostó al futuro demorándose en una descripción del presente que, sin ser exactamente volitiva, no arrastraba ningún gesto de melancolía.

Por parte de Astor Piazzolla –quien terminó repudiando su creación, saturado de su fama cegadora–, el esfuerzo no fue menor. Vale apuntar que, entre sus polémicos dichos, estaba aquel que definía a su propia música como enemiga del baile y del canto. Sin embargo, el ciclo de canciones que inauguró con Ferrer –y que con él agotó, salvo una colaboración con Mario Trejo y otras menos relevantes– no sólo lo puso en la –para él– insólita situación del reconocimiento masivo, sino también lo enfrentó al desafío de los cantantes, esa raza de la que desconfiaba y a la que, con la excepción de Héctor de Rosas y algún que otro colaborador esporádico, venía esquivando prácticamente desde que había dejado de trabajar con Francisco Fiorentino.

Fue con la operita *María de Buenos Aires* que Astor se puso en sintonía con el arte de la canción. Incluso figura allí un aria que anticipa la balada: «Balada para un organito loco». Pero sólo con «Balada

para un loco» Piazzolla y Ferrer supieron qué cosa es una apoteosis. La colaboración se produjo en perfecta sincronía. Trabajaron conjuntamente en el departamento que Astor tenía en Avenida Libertador. Astor al piano y Horacio con la pluma y el papel en la mano. Se incentivaron recíprocamente, como si un lazo de necesidad férrea llevara de una música a una letra, y viceversa. Probaron distintas músicas, hasta que surgió una melodía basada en los acordes de «Adiós Nonino». Y así quedó.

Leo en la biografía de María Susana Azzi y Simon Collier que Astor llegó a considerar al año 1969 como el mejor de toda su vida. Además, la balada selló su relación artística y sentimental con Amelita Baltar. Por más que, años después, un Piazzolla despechado llegara a afirmar que «el amor es ciego y a veces también sordo», el músico sabía que Amelita, que venía de cantar folclore, era una voz fresca y nueva, a la medida de su música. Y que Ferrer, que venía de historiar el tango, era el poeta que precisaba. Ése fue el núcleo de la canción según Piazzolla: una cantante liberada de canon del género, un poeta que conocía perfectamente los puntos centrales de las letras del tango –y entonces podía evitarlos o al menos revisarlos– y un inventor de melodías instrumentales que ahora componía para cuerdas vocales.

«Balada para un loco» se presentó a competir en el Festival de Buenos Aires de la Canción y la Danza de 1969, llevado a cabo en el Luna Park. Fue elegida en segundo lugar, aunque nadie le dio mucha bolilla a la canción ganadora, «Hasta el último tren», de Julio Ahumada y Julio Camilloni. Digamos que la balada, votada por Vinicius de Moraes, Chabuca Granda y Armando Garrido –ya no quedan jurados así– terminó siendo la ganadora moral. Y lo fue también en términos lucrativos: durante largos meses, grandes y chicos cantamos esta desorbitada declaración de amor. Debe haber muy pocos casos similares en la historia de la canción mundial, si pensamos que la obra se estrenó en medio de una estruendosa adversidad, con una lluvia de monedas arrojada sobre los intérpretes, y que un par de meses más tarde ya llevaba vendidas 200 mil copias discográficas.

La grabaron Amelita y El Polaco. Recuerdo con toda nitidez la insistencia de Hugo Guerrero Marthineitz cuando todas las tardes, alrededor de las cuatro, «Balada para un loco» salía por su programa

«El show del minuto», por Radio Belgrano. Al final de cada pasada, la risa cavernosa del Peruano Parlanchín era el epílogo y la promesa de una próxima irradiación.

El Peruano pasaba las dos versiones, la original y la del Polaco, con su leve modificación de sujeto (el loco se describe a sí mismo), pero, si mal no recuerdo, prefería la de Amelita. Y nosotros también. Viendo la cosa en término de género –como hoy se estila hacer–, podemos decir que la balada actualizó la enunciación femenina de «Pero yo sé» de Azucena Maizani, con una diferencia no menor: mientras en el éxito de 1928 la mujer observa al Don Juan *flaneur* pavonearse por las calles de Buenos Aires con «sus regios programas», en la letra de Ferrer el punto de vista femenino se topa con un (su) enamorado que la interpela directamente.

Con los años, el recitado con el que empieza la balada quedó un tanto desacreditado, como sucede con las cosas alguna vez expuestas a una difusión de alta rotación. Se la escuchó demasiado seguido en poco tiempo. Su envejecimiento fue precoz; su carga de futura nostalgia, una fatalidad. Qué irónico el trayecto de una canción que nació para despojar a toda una ciudad de su enfermiza melancolía y terminó convertida en el desprestigiado agente de ese sentimiento. ¿Pero acaso es tan seguro que no podramos volver a «Balada para un loco» con escucha renovada?

Mientras esbozo estas líneas me reencuentro con ese romántico que no teme hacer el ridículo. Es un porteño de los años 60: desbocado, un tanto histérico en su modo de hacer público el amor, soñador utópico, hablante de una lengua que ya no es la del lunfardo, si bien mantiene vivas algunas voces del pasado –*piantao*, *berretín*– y las concilia con el coloquialismo moderno –«¿viste?» La balada comienza de un modo sorprendente, yendo de la narración a la dramatización musical. Ella, Amelita, nos cuenta una historia que la involucra y sobre la que imprime, Ferrer mediante, el sello de la segunda persona, tal como lo hizo Azucena Maizani en su tiempo. En todo momento destaca un tono de complicidad respecto a las cualidades intangibles de la ciudad: «Las tardecitas de Buenos Aires tienen… ese qué sé yo, ¿viste?»

Vecina de una ciudad que se tiñe de pop, en una gradación que va del barrio tradicional al centro moderno, Amelita sale a caminar por Arenales, una calle chic, presumiblemente en dirección al Bajo.

La traza urbana de Piazzolla-Ferrer se desentiende de los Cien Barrios porteños que cantaba Alberto Castillo. Y el personaje que de pronto entra a escena no encaja en la tipología de la canción porteña; tal vez haya que pensarlo en relación a los náufragos y a los extraños del pelo largo.

Como señalé, el tipo de la balada no le teme al *quemo* –para decirlo con otro modismo postanguero, hoy completamente envejecido–, no retrocede ante la amenaza del ridículo, del mismo modo que la música de Piazzolla no retrocedió ante las impugnaciones que le llovían de la corporación de los tangueros. Ciertamente, el tango nunca fue un tipo de canción muy pudorosa que digamos, pero la balada de Piazzolla-Ferrer extrema la exhibición de un sentimiento, y en ese sentido parece llevar hasta las últimas consecuencias algo inherente al género tanguístico, por más que parezca darle la espalda: «Quereme así, piantao, piantao, piantao…»

La figura del loco no es accidental. El propio Ferrer reconoció haberse inspirado en la película *Rey por inconveniencia*, de Philippe de Broca, un estreno de aquellos días. En esa historia, la protagonista armaba un piquete para liberar a unos locos del manicomio. Hacia 1969, la locura era cantada por todas partes. La cantaba Almendra, la cantaban Los Beatles en «The fool on the hill», la cantaban, involuntariamente, los paciente del Borda, y entre ellos el poeta Jacobo Fijman, a cuya reclusión fueron Piazzolla y Amelita para cantarle… ¡«Balada para un loco»!

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao…
Yo miro a Buenos Aires del nido de un gorrión;
y a vos te vi tan triste… ¡Vení! ¡Volá! ¡Sentí!…
el loco berretín que tengo para vos
¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Cuando anochezca en tu porteña soledad,
por la ribera de tu sábana vendré
con un poema y un trombón
a desvelarte el corazón.

«Balderrama»
(Leguizamón-Castilla)

El folclore no tiene tantas locaciones sagradas como el tango. Una de ellas es Balderrama, un boliche fundado en 1953 y al poco tiempo convertido en un sitio de música en vivo. Cuando en 1969 Cuchi Leguizamón y Manuel Castilla compusieron una zamba en su honor, el local de Balderrama ya tenía su historia, aunque es lícito suponer que la verdadera fama de esa esquina de la ciudad de Salta –fama que todas las temporadas la convierte en parada obligada de los guías turísticos, como si allí hubiera nacido un prócer o se hubiera librado alguna batalla de la Independencia– se fue cimentando a partir de la canción, cuya letra precedió en algunos meses a la música:

Orillitas del canal
cuando llega la mañana
sale cantando la noche
desde lo de Balderrama
adentro puro temblor
el bombo con la baguala
y se alborota quemando
dele chispear la guitarra.

Eso del «chispeo de la guitarra» es brillante. Podemos comprender aquel ambiente de salteños entusiasmados por la música, las empanadas y el vino. Dice más adelante:

Zamba del amanecer
arrullo de Balderrama;
llora por la medianoche
canta por la madrugada.

La celebración del encuentro es tópico de las letras criollas. Mientras los borrachos del tango suelen llorar penas en soledad –o en pareja de reunión final–, los del folclore, que estadísticamente son mayoría, prefieren hacerlo gregariamente, como aquellos maridos engañados de *Cosí fan tutte* de Mozart. Claro que consumir bebidas alcohólicas

en ronda de amigos no siempre quiere decir inocente fraternidad. El alcohol libera por un rato, y sus efectos, al menos como aparecen tematizados en la canción popular, pueden ser los de la lucidez extrema o los de una brutalidad rápidamente asociada a la barbarie.

En el caso de Leguizamón y Castilla, el alcohol siempre es benévolo: libera lo mejor. Libera como una catarsis –«llora por la medianoche»– y a continuación celebra la vida –«Canta por la madrugada»–. Toda una leyenda de vino y exceso apuntala la fama de las canciones de un músico y un poeta que aseguraban ir a todas partes con botellas de vino a cuestas, buscando la ocasión o la persona para el festejo. Pero no tenían que caminar mucho para encontrar la situación perfecta para el vino: el canto. Para Castilla, la relación entre el vino y el canto resultaba siempre fructuosa, tal vez porque el canto de peña –esa expresión amateur que el poeta distinguía por sobre cualquier otra– sólo es posible si se lo riega con vino:

Si uno se pone a cantar
un cochero lo acompaña
y en cada vaso de vino
tiembla el lucero del alba.

Dividida en dos partes de doce compases cada una, y armonizada según una continuidad idiosincrásica del Cuchi, esta zamba destacó ampliamente en los cancioneros de principio de los 70. Mercedes Sosa y Jorge Cafrune la incluyeron definitivamente en sus repertorios y así la elevaron a la categoría de himno de Salta. Hoy la canta, con el éxito siempre de su lado, el Chaqueño Palavecino.

Puesto a elegir de acuerdo a un dictado celosamente personal, tal vez hubiera preferido «La Pomeña», estrenada el mismo año, o la notable «Maturana» de 1975. Pero después de un breve debate interior, entre las tres gana «Balderrama». Seguramente gana por la referencia al boliche y a lo que ha significado la noche salteña para la canción argentina. Es una canción insoslayable. Y es difícil exagerar la importancia de esa encrucijada cultural formada por un poeta, un compositor y un lugar de encuentro nocturnal. Difícil exagerar la importancia de Salta en las décadas del 50 y del 60, cuando el país, al decir de Cuchi, estaba sembrado de zambas y guitarras.

En el estribillo, que musicalmente se corre de tonalidad por unos

pocos compases, se condensa de modo magistral la felicidad de la bohemia presente con la incertidumbre futura; el amor a la noche con la angustia del día siguiente, en la medida en que éste puede dejarnos sin esa referencia afectiva, el sitio donde Epicuro convoca a sus amigos. Creo que es uno de los estribillos más poderosos de nuestro folclore. En lugar del *ubi sunt* de las letras de tango, aquí el poeta busca prolongar el *aquí y ahora* de la experiencia compartida. La añoranza, en todo caso, es una hipótesis a futuro:

Lucero solito,
brote del alba,
dónde iremos a parar
si se apaga Balderrama.

«Trigal»
(Sandro-Anderle)

Sandro moduló su carrera de la interpretación *pura* a la interpretación de sus propias canciones. Un buen día dejó de ser el émulo argentino de Elvis Presley, al que veneraba, para convertirse en El Gitano. Dejó atrás a Los de Fuego y se proyectó a la carrera de solista. Lo hizo en un momento de consolidación de la figura del cantautor. Todo parecía indicar que El Gitano no iba a poder cantar aquello que no había compuesto, por más básicas o triviales que sus invenciones pudieran ser. El pacto con su público, no ajeno a las tendencias de la época, debió entonces incluir la cláusula de una identificación en cadena: él se mostraría en sus canciones de cuerpo entero –romántico y erótico; soñador y pasional– y sus seguidoras se sabrían destinatarias de tanto deseo hecho música. Fue el triunfo del cantante moderno argentino, el sucesor de los seductores del tango canción. La *vedetización* del cantante, según la ilustrativa expresión de Jean Cazeneuve, cobró en nuestro país la forma de Sandro. En su castellano neutro y jadeante, El Gitano se consagró al pop melódico.

Esta maduración artística y social se produjo hacia fines de los

años 60. Varios factores convergieron en la segunda fundación de Roberto Sánchez: cierta influencia de Charles Aznavour cruzada con la de Tom Jones; la dirección orquestal del *jazzmen* Jorge López Ruiz con la cual Sandro siempre sonó bien; la sociedad autoral con Oscar Anderle, el hombre invisible detrás del éxito. ¿Quién componía y quién escribía? A juzgar por el orden de los nombres en el registro autoral, las músicas eran del cantante y las letras de su ayuda de campo. Pero esto nunca quedó del todo claro. Es de suponer que, en tanto manager y asesor, Anderle se limitaba a dar consejos.

Y así arribo a una de las grandes encrucijadas de este libro: ¿«Rosa, rosa» o «Trigal»? La primera es archiconocida. Jorge López Ruiz me confió su historia: Rosa Díaz era la empleada doméstica de Sandro, una gran cocinera de milanesas. A ella, por insistencia de Jorge, Sandro le dedicó la canción. Si nos habremos reído en la adolescencia de su populismo desafiante. Bernardo Neustadt aún no había inventado a su siniestra «Doña Rosa». Hoy que triunfan grupos como Miranda, aquel caballito de batalla de Sandro de América no nos desagrada tanto. (Dicho sea de paso, el puente de la canción no está nada mal.)

Por su parte, «Trigal» es una buena canción: intentaré sostener esta calificación con algunos argumentos. «Trigal» tiene un peso específico en la extensa serie de la canción argentina. No es tan importante conocer las motivaciones psicológicas y culturales de su público, esas «nenas» de Sandro, para comprender su calidad. Digámoslo así: «Trigal» forma parte de la historia de la canción y «Rosa, rosa», de la historia de la sociedad argentina. Si bien en este libro me he propuesto coordinar ambas dimensiones de nuestra vida cultural, no siempre se puede.

Según el testimonio de Jorge López Ruiz, todos los temas de Sandro –y «Trigal» no fue la excepción– nacieron de su guitarra y su voz. Así se presentaba Sandro en los estudios: con una canción compuesta en la guitarra. Luego el orquestador resolvía las cuestiones instrumentales, sugería algún cambio, elegía el mejor acompañamiento. (Hasta las cuerdas de la Camerata Bariloche llegaron a sonar tras la voz de Sandro.) Obviamente, estamos ante un modus operandi netamente profesional. La prueba de ello es que el nombre de López Ruiz, que no por trabajar al lado de Sandro dejó de ser el de un músico de jazz, rara vez trascendía.

«Trigal» comienza con un portamento de cuerdas que desemboca

en una guitarra batida a la manera de la bossa nova. El motivo principal está anunciado en una introducción exuberante, para la que el arreglador seguramente se inspiró en Tom Jobim y Claus Ogerman, teniendo en cuenta el empleo de la flauta, los contracantos de las cuerdas y la suave pero muy definida base rítmica. La voz de Sandro pareciera entrar poco antes del final de la sección introductoria. Sin tener un swing desbordante, Sandro está a la altura de la tonicidad rítmica del arreglo. Liga las notas con ese fraseo sofocado que le conocemos y que, si bien recuerda a los de sus referentes internacionales (a Elvis, especialmente), tiene el perfilado de un sello propio.

La palabra «trigal» está aplicada como anáfora; su repetición espaciada potencia el efecto rítmico de la canción. Por eso, ni bien suena «trigal», la orquesta responde lujosamente, en un juego antifonal que es la clave de todo el tema:

Trigal,
donde mis manos se dilatan
se comprimen y arrebatan
el color de tu trigal.

Esa primera parte de ocho compases, en la que se distribuyen tres versos (en realidad, la voz «trigal» es un verso en sí misma) expone un tema sobre la consabida secuencia de grados primero, cuarto y quinto que reaparece apenas modificado en la segunda parte, ésta de cuatro versos, precedida por una suerte de interludio ínfimo («Trigal, ¡ay! Trigal»). En suma, no hay dos partes claramente diferenciadas. Todo transcurre en un mismo ámbito tonal, con una letra descriptiva –parece que la chica es rubia, como el trigo– que no deja de rotar sobre una misma idea, que más que idea es una súplica. Y las súplicas sólo surten efecto cuando son insistentes, como la de esta canción.

En efecto, Sandro es un suplicante del amor, que siempre pide con metáforas más o menos delicadas. Este registro de poesía lugoniana no tapa la demanda sexual de nuestro Gitano apócrifo. Pero dista mucho de lo que serían las súplicas descarnadas de la llamada cumbia villera.

Dame el trigal de tus amores
para calmar viejos dolores
con el pan de tu trigal,
con el pan de tu trigal.

Sandro cantaba como un bolerista un poco zarpado. Pero no por metafórico dejó nunca de ser elocuente en su deseo. Además, sus canciones salieron tanto de su garganta como del resto de su cuerpo.

«Muchacha ojos de papel» *(Luis Alberto Spinetta)*

Pretender conocer todo Luis Alberto Spinetta a través de «Muchacha ojos de papel» sería tan inexacto como creer que uno es un experto en Carlos Gardel porque se sabe de memoria «El día que me quieras». Sin embargo, ambas canciones concentran todas o casi todas las marcas de los estilos de sus autores, si bien en un caso se trata de una síntesis final, y en el que ahora nos interesa, la subida a escena de una sensibilidad en ciernes, pronto convertida en una de las dos o tres líneas compositivas más interesantes del rock argentino o, como se prefiere decir, rock nacional.

Según le contó Spinetta al periodista Rodolfo Braceli, su gran hit fue concebido en una guitarra española de 1920 encordada con tripa, un instrumento prestado por un vecino. El detalle es exquisito. Por lo pronto, nos advierte del lugar privilegiado que aquella composición ocupa en la memoria de Spinetta. También de su esencia guitarrera, si tenemos en cuenta su armonía de cuerdas al aire (Mi menor, Re mayor, Sol mayor). En fin, el detalle revela de un modo muy intuitivo de sacar a luz una canción. Aquélla no era la guitarra propia, era apenas una hipótesis de instrumento personal, en un momento en el que florecían grupos de música beat por todas partes.

En esas cuerdas con clavija a presión, un adolescente porteño, de clase media, de padres dispuestos al diálogo –no se veía por allí la legendaria brecha generacional–, decidió trocar la lógica del repertorio folclórico por la lógica de una expresión definitivamente nueva.

Una lógica de amalgama, de juntar cosas muy diversas –y de calificaciones culturales diferentes– para darles un uso inédito, un poco a la manera de un *bricolage*. Spinetta reconoció, en varias oportunidades, que se inspiró en «Tu nombre me sabe a hierba» de Joan Manuel Serrat, mientras leía *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, amaba el poder innovador de Los Beatles, admiraba *María de Buenos Aires* de Piazzolla-Ferrer, se embelesaba con los arreglos de Waldo de los Ríos y… ¿cuántas cosas más en la voraz mente de un adolescente porteño de la segunda mitad de los 60?

Ya con la canción compuesta, el grupo Almendra se presentó en el Instituto Di Tella de calle Florida. Ése era otro ámbito estimulante, otra encrucijada de influencias disímiles, con un denominador común: poca bolilla a los géneros tradicionales argentinos. Spinetta y los suyos vivieron entonces lo que Antonio Gramsci llamó «la muerte de lo viejo antes de la consolidación de lo nuevo», ese punto en escorzo que los artistas captan con una lucidez siempre esquiva para nosotros, los simples mortales.

Desde la escala cromática descendente con la que la guitarra de Spinetta nos introduce a la sección primera de la canción, toda «Muchacha ojos de papel» es una pieza de una rara perfección. Es compleja y transparente a la vez; sofisticada y un poco *naïf*; algo reñida con la cualidad *cantabile* y finamente melódica. Es la escena de una epifanía: un joven con su guitarra quiere que su futura canción se manifieste de entrada, *in media res*. Y así fue, desde el principio de la melodía, con una acentuación en el aire que terminó siendo marca rítmica de Spinetta, y por lo tanto muy difícil de reproducir o versionar. Tal vez hoy «Muchacha ojos de papel» suene más o menos común, pero si eso pasa es porque aquel giro expresivo fundó su propia secuela, con el sustantivo Spinetta convertido en adjetivo, como solía decir Jorge Gottling de Carlos Gardel.

A diferencia de tantas canciones de factura rutinaria, producidas bajo cálculos de rentabilidad y en respuesta a supuestos sondeos de consumo, «Muchacha…» nació de un estado de extrañamiento frente al amor –el primero, el que el compositor sintió por una muchacha ojos de papel llamada Cristina Bustamante– y frente al arte. Así abrió el lado A del primer LP de Almendra:

Muchacha, ojos de papel,
¿A dónde vas? Quédate hasta el alba.
Muchacha, pequeños pies,
no corras más, quédate hasta el alba.
Sueña un sueño despacito entre mis manos
hasta que por la ventana suba el sol.
Muchacha, piel de rayón,
no corras más, tu tiempo es hoy.

La consumación de una noche íntima es el tema de esta letra. Está en línea con otras de la generación del rock –«Catalina Bahía» de Pedro y Pablo, especialmente– y con algunas de Serrat. (Pienso en la que Spinetta reconoció como motivadora, pero también en «Hasta que den las diez», si bien allí la hora límite sólo sobrevive como cortina de hipocresía.) Tal vez lo más llamativo de esta gala del amor en segunda persona sea la relación equitativa entre los sujetos que se aman. No hay ni rastros de esos tortuosos encuentros de amor prohibido o socialmente complicado: nada más alejado de una increpación que «Muchacha ojos de papel». En ese sentido, la canción de Spinetta es un dato de época muy locuaz: no sólo presenta modos de relación relativamente temerarios para la Argentina de la dictadura de Onganía –la idea de una sexualidad libre, lúdica y sin culpa era por esos años algo más deseado que vivido–, sino también un determinado programa moral que, todo parecía indicar, se desarrollaría en el porvenir. Eso era beat, eso era hippie:

Duerme un poco y yo entretanto construiré
un castillo con tu vientre hasta que el sol,
muchacha, te haga reír,
hasta llorar, hasta llorar.

Éramos púberes y el sexo era tema fértil en nuestra imaginación. Que una canción mencionara el vientre de una mujer era inconcebible, y Spinetta lo había hecho. ¡Lo había grabado en un disco que se podía comprar en cualquier parte! Mientras la picaresca de Rodolfo Zapata o el cuerpo voluptuoso de Isabel Sarli pertenecían al dominio de una procacidad socialmente regulada –el chiste verde y el cine para hombres adultos eran rubros relativamente tolerados, ajenos por com-

pleto a la ideología contestataria de los años 60–, «Muchacha ojos de papel» resultaba mucho más perturbador, ya que lo prohibido estaba allí naturalizado. El lenguaje metafórico («piel de rayón», «corazón de tiza», «te robaré un color», etc.) no eludían la referencia al sexo. Por el contrario, lo presentaban con toda la pureza bucólica que el relato hippie de la vida acababa de situar en el centro de la agenda moderna.

«Laura va»
(Spinetta)

Entre las varias lecciones que Almendra aprendió de Los Beatles, figuró la de producir una sonoridad diferente para cada canción. Con «Laura va», cuya referencia confesada vendría a ser «She's leaving home» de Paul McCartney, Almendra asimiló la lección con alto puntaje. Si Los Beatles contaban con George Martin para los arreglos *clásicos*, los argentinos pudieron apelar a Rodolfo Alchourrón, un *jazzmen* de formación académica y de un gusto compositivo de matriz tanguera. Separados por la edad y la educación musical, Alchourrón y sus jóvenes contratistas tenían varias cosas en común: no estaban definidamente ubicados en ningún género musical en particular, tenían apetito de experimentación y estaban convencidos de que una Buenos Aires moderna –o modernizada– requería de un lenguaje sonoro y de una poesía diferentes a las ritualizadas en el corpus del tango canción, sin por ello renegar completamente de tan poderosa herencia simbólica.

La voz de Spinetta es un instrumento infalible, que aquí se entrelaza plásticamente con un vibráfono, un violoncelo, una sección acotada de cuerdas, un fagot, una flauta, una guitarra eléctrica tenuemente tañida, un arpa y un bandoneón, este último en las competentes manos de Rodolfo Mederos. Todo eso y algo más eligió Alchourrón para que este *lied* de Almendra tuviera un sonido suntuoso, provocativamente desmedido para la brevedad de la canción y premeditadamente tierno para un disco que, después de todo, era de rock o música pop.

La misma voz que en el mismo LP busca el límite con «Ana no duerme», en «Laura va» evita todo énfasis. Spinetta parece cantar al borde de la lasitud, como si se hubiera propuesto llegar al nirvana de la expresión. Entona la dilatada melodía llegando con seguridad a la octava superior, sorteando sin la menor dificultad los intensos movimientos de textura y de armonía de la pieza. En lugar de recortarse sobre una superficie sonora homogénea, la voz de Spinetta se mete entre cuerdas y vientos. Lleva y se deja llevar. Y al hacerlo se despoja de todo signo de la edad, como si la invención melódica fuera la invención de toda una vida. Después de haber oído este tema miles de veces, aún me siguen sorprendiendo el refinamiento de un Spinetta que canta como no lo podría hacer ninguna otra persona de 19 años.

Laura va
lentamente guarda en su valija gris
el final de toda una vida
de penas.
Laura va,
unos pasos la alejan
del pueblo aquel, donde ayer
jugaba al salir de la escuela.

El estribillo se hace presente sobre acordes correspondientes a la tonalidad del quinto grado de la primera parte. Es un cambio sin brusquedad, sin mayores contrastes. La horizontalidad rítmica del comienzo es reemplazada por una acentuación ternaria un poco más vivaz. La historia de Laura, contada en tiempo presente, se pone en movimiento, como una iniciación. El pasado y el futuro miden distancia:

Laura pobre tu dolor
se cayó de una oración
por eso te vas con él
por eso te vas
y hay algo de bueno en tus ojos
sin querer.

Como en «She's leaving home», la chica de Spinetta deja atrás una vida para comenzar otra. Se va «con él», que en el contexto de la revolución moral de los años 60 significaba irse sin casamiento, sin papeles y quizá también sin despedidas, en un súbito arranque de independencia: si no se iba así, no se iba nunca. Pero la sonoridad que describí al comienzo tiende a puntualizar un estado de apacible melancolía antes que el de un pronunciamiento generacional.

En otros momentos de la producción musical de Luis Alberto Spinetta se verifica esta actitud más bien conciliadora respecto a un imaginario del que el rock, en tanto movimiento rebelde, buscó despegarse. Qué extraña la tensión que Spinetta le impone al pasado. Por un lado, no hay proyecto artístico más radical que el suyo: unas páginas más adelante analizaré «Cantata de los puentes amarillos», acaso la canción más *rara* de la historia argentina. Pero, por otra parte, el Flaco nunca avanza intempestivamente sobre terreno arrasado. Piazzolla, el jazz, Artaud: la genealogía *cultural* de los temas de Spinetta supone siempre una reivindicación. Cada una de sus canciones es un hipertexto que nos remite, inexorablemente, a la continuidad de la cultura. Las veces que se lo ha tildado de hermético o excesivamente intelectual, se quiso señalar el espesor del sistema de citas culturales con el que Spinetta se fue construyendo a sí mismo.

«Laura va» es una elegía a un mundo que ya no está, o que está en retirada. Sus tintes de tango romanza certifican tanto esa partida como la necesidad de su memoria.

«Canción con todos»
(Isella-Tejada Gómez)

Tenemos aquí otra canción difícil de fechar. Fue terminada por sus autores en 1967, en una quinta de Gonnet, en medio de un ensayo del Quinteto Tiempo. En 1969 fue de la partida del disco *América Joven*, de César Isella. Mucha gente la conoció recién en 1970, cuando el Quinteto Tiempo la cantó en el Festival de Cos-

quín. En fin, me quedo con el 69, por la importancia que tuvo aquel disco de César Isella. El boom del folclore ya había pasado –con Los Fronterizos, Isella conoció el éxito a una escala extraordinaria–, pero las urgencias políticas de ese año y de los sucesivos le dieron una nueva tracción a lo que por entonces se empezaba a llamar «canción testimonial».

Buena parte de aquel repertorio de acento combativo decayó rápidamente. Fueron temas de coyuntura, incitados por la idea de que los procesos de cambio social –en ese sentido, el caso chileno resultaba ejemplar, con Víctor Jara apoyando al gobierno de Unidad Popular– debían estar acompañados por un tipo de canción políticamente direccionada. En 1967, en Varadero, Cuba, se había organizado el Primer Encuentro Internacional de la Canción de Protesta, repetido dos años más tarde en Chile. «Canción con todos» participó de esa actitud, si bien su calidad melódica y su ambición literaria le otorgaron un cierto hándicap. Hace unos meses, se festejaron los 40 años de la canción. Se reunió un grupo grande de gente frente al Obelisco para escuchar a César Isella interpretando su creación. Se la volvió a difundir por las radios y en un par de recitales. No sonó vieja ni demasiado nostálgica:

Salgo a caminar
por la cintura cósmica del sur.
Piso en la región
más vegetal del viento y de la luz.
Siento al caminar
toda la piel de América en mi piel
y anda en mi sangre un río
que libera en mi voz su caudal.

En su momento, este comienzo, sobre el que no cuesta mucho reconocer la ascendencia de *Canto General* de Pablo Neruda, produjo una gran impresión y aún hoy puede conmover. Poesía y música se refuerzan recíprocamente, aunque la conductora parece ser la poesía, un tanto irregular en su formato y sutil en sus acentos y rimas. Una canción nacida de una dupla inequívocamente folclórica –Isella era el ex integrante de un grupo emblemático del género, mientras que el mendocino Tejada Gómez había participado del movimiento Nuevo

Cancionero–, se corría un poco de lugar, expandiéndose tanto genérica como geográficamente. Lo primero, por tratarse, desde su misma denominación, de una canción, sin apelar, más allá del suave milongueado de la primera parte, a ningún ritmo criollo en particular. (Igual adscripción tendrían otras creaciones de la dupla: «Canción de las simples cosas», «Canción de lejos», «Canción del forastero», etc.) Y en cuanto a su límite geográfico, quedaba claro que ese «todos» del título y de la letra refería a Latinoamérica.

Si hasta ahora hemos visto algunas canciones cuyas autorías se han diluido en el tiempo, en este caso ha sucedido algo parecido en términos de pertenencia nacional. «Canción con todos» podría haber sido escrita en cualquier país de América latina. Carece de argentinismos, tanto en su poesía como en su música. Más aún, su segunda estrofa recorre la diversidad continental:

Sol de Alto Perú,
rostro Bolivia, estaño y soledad;
un verde Brasil
besa a mi Chile cobre y mineral...

De cualquier manera, el sujeto de la canción dice subir «desde el sur», hacia la «entraña América y total» (obsérvese el coordinante para unir sustantivo y adjetivo, gesto poético «puro»), con lo cual uno podría suponer que se trata de un viaje de iniciación de un argentino, tal vez no muy diferente al que practicó Ernesto Guevara en su primera juventud.

A propósito de la figura del caminante que «asciende» por el continente, guiado por esa «cintura cósmica del sur» y buscando la unidad simbólica de un espacio segmentado por el colonialismo, viene a la memoria el nombre de Yupanqui como fuente inspiradora. Pero el carácter épico de la música –especialmente en su estribillo– pone distancia con la canción de don Ata, irremediablemente.

Todas las voces, todas;
todas las manos, todas;
toda la sangre puede
ser canción en el viento.

Un amigo asegura, con humor y malicia, que los grupos vocales de los años 70 prolongaban demagógicamente la nota final de una canción hasta el momento culminante de los aplausos. Por lo que recuerdo, en «Canción con todos» los aplausos solían empezar antes de la nota final. Tal vez en la exhortación a «todas las voces, todas». Ahí todos cantaban, literalmente. Aseguran que lo mismo sucede hoy en los países vecinos: acaso esta canción se haya convertido en el himno consuetudinario de todo un continente.

Desde la perspectiva de la historia argentina reciente, vale recordar que el tema participó muy activamente de la algarabía de peña y fogón, de los actos estudiantiles y de las sobremesas de los mítines políticos. A partir del golpe del 76, fue una canción perseguida y censurada. El 21 de octubre de 1978 la Policía Bonaerense irrumpió en el Almacén San José de La Plata y apresó a Mercedes Sosa y a quienes la estaban escuchando. Los detenidos fueron llevados a la Seccional Segunda, y allí corearon, tras los barrotes, «Canción con todos». Con el regreso a la democracia en el 83, al tema se le hicieron los desagravios del caso.

La juventud politizada de hoy prefiere otras canciones, las de su generación: alguna de Manu Chao o de Las Manos de Filippi, por ejemplo. Canciones más duras, fogueadas entre el desencanto y la rabia. Al fin y al cabo, «Canción con todos» es un tierno canto fraternal, más cercano al humanismo que a cualquier otra ideología o filosofía. Pero el deseo de una América latina unida y resistente contra los embates del poderoso Norte no ha perdido actualidad, no obstante el variopinto panorama de la política continental de las últimas décadas.

Cuando en la Cumbre Iberoamericana de Punta Arenas, en 1995, «Canción con todos» fue entonada por un grupo de mandatarios de la región –al que se sumó Felipe González y el rey Juan Carlos de España–, quedó de manifiesto cuán diferentes pueden ser las lecturas de una canción aparentemente clara en su significación. Allí, de cara al bello paisaje chileno, dos irreconciliables, Fidel Castro y Carlos Menem, pusieron sus voces.

«Alfonsina y el mar»
(Ramírez-Luna)

Hay algo paradojal en el brillante derrotero de «Alfonsina y el mar». La zamba argentina más conocida en el mundo, multiplicada en infinidad de versiones, objeto de los más osados aditamentos en su estructura armónica, nació para una voz en particular: la de Mercedes Sosa. En el aire de esa voz levantó vuelo, conmovió a sus contemporáneos y se proyectó en el tiempo y en el espacio con los atributos propios de un clásico popular.

Pianista y compositor, a Ariel Ramírez se lo recuerda por varias creaciones sueltas –«La tristecita», «Volveré siempre a San Juan», «Zamba de usted», etc.– y una obra integral, *La Misa Criolla*, que terminó de hacerle un lugar de honor en la enciclopedia de la música argentina. Pero si por un cruel juego metonímico tuviéramos que reducir todo Ariel Ramírez a una sola composición, no incurriríamos en ningún error si nuestra elección recayera en «Alfonsina y el mar».

Lo más suyo, allí donde sus «fluidas melodías de un solo trazo» –así definió Manolo Juárez el arte de Ramírez– alcanzaron su plenitud, fue en verdad el resultado de un equipo virtuoso. Se trató entonces ya no de una dupla estelar, como la que supieron formar los autores más notorios de aquellos años, sino de una suerte de unión hipostática del arte musical. Ellos tres, Ariel Ramírez, Félix Luna y Mercedes Sosa, crearon «Alfonsina y el mar». De cualquier manera, Ramírez fue el más consustanciado con la historia de Alfonsina. Su padre, Zenón Ramírez, había sido maestro de escuela en Santa Fe. En alguna oportunidad conoció a la poeta y en los años siguientes mantuvo con ella una correspondencia regular. Por lo tanto, Alfonsina fue un episodio familiar en la memoria del músico.

La historia de la canción es inseparable de la del álbum que la contuvo. Editado en 1969 por el sello Philips-Phonogram, *Mujeres argentinas* respondía a la idea de homenaje a figuras femeninas del pasado, un poco en concordancia con la tendencia revisionista que, promediando los años 60, impactaba fuertemente en el discurso historiográfico. Ellas *también* habían hecho nuestra historia, parecía advertirnos el álbum, introduciendo una preocupación diferente en la música popular. Y Mercedes Sosa, a la que *Primera Plana* había bautizado

como «la máxima sacerdotisa del cancionero de provincias», era tal vez la intérprete más capacitada para cantar un conjunto musical y poético muy rico y diverso.

En 1972, los tres repitieron el éxito con otra joya discográfica: *Cantata Sudamericana*. Fue así como, en su parábola musical en pleno ascenso –ya era una cantante magnífica, pero aún no legendaria–, Mercedes se encontró con el corpus de Ramírez-Luna. Y ambos, intérprete y cancionero, se potenciaron mutuamente.

Basta con recordar la primera estrofa de «Alfonsina y el mar» para que la entonación perfecta de la cantante se nos aparezca con sensación de presencia. Inversamente, basta pensar en Mercedes Sosa para que «Alfonsina y el mar» vuelva a resonarnos antes que cualquier otro título de su repertorio:

Por la blanda arena que lame el mar,
su pequeña huella no vuelve más.
Un sendero solo de pena y silencio llegó
hasta el agua profunda.
Un sendero solo de penas mudas llegó
hasta la espuma.

Curiosamente, esta asociación tan íntima entre una canción y un intérprete no descalificaría futuras versiones. A fines del año pasado, Adrián Iaies y Raúl Barboza nos deleitaron con un nuevo enfoque de «Alfonsina y el mar». Y pronto llegarán otros, con toda seguridad. ¿Es la maleabilidad de «Alfonsina y el mar» consecuencia del carácter más descriptivo que lírico de su letra? ¿Será que su línea de melodía, llena de ligados y silencios, invita a una interpretación más libre y subjetiva? ¿O más bien hay que pensar en el tipo de impronta, nunca cerrada ni demasiado asertiva, que Mercedes dejó en las canciones que grabó? Como haya sido, «Alfonsina y el mar» nació *en* y *para* la voz de Mercedes, sin por ello fijar allí residencia definitiva. Con los años, su nomadismo terminó siendo una parte importante de su carácter.

Según recordaría Ramírez, al principio la canción no interesó mucho. El día de su estreno, en el Teatro Alvear, la gente aplaudió con gentileza, sin verdadero entusiasmo. Corría 1969 y el año se estaba revelando como muy productivo para las canciones argentinas:

«Balada para un loco», «Canción con todos», «Muchacha ojos de papel», «Balderrama», «La marcha de la bronca», «El viejo Matías»… No parecía sencillo llamar la atención en un contexto tan brillante. Pero a los pocos días de su presentación en sociedad, el tema empezó a tener reconocimiento. Y a desprenderse de las otras piezas de aquel concierto, algunas no menos interesantes, como «Juana Azurduy» o «Gringa chaqueña».

Fiel al ritmo y a la forma de la zamba, la partitura de «Alfonsina y el mar» se sitúa en un punto de equilibrio entre lo tradicional y lo moderno, con su melodía parcialmente cromática y su armonía de dominantes secundarias. Recordemos que tiene un comienzo impactante. Ya en la primera frase, nos sorprende un pasaje modulante de cierto sabor jazzístico: de Fa mayor con séptima a Si bemol menor. Luego el interludio de piano es netamente clásico, diríase beethoveniano. En la versión original, el propio Ramírez ejecuta, a partir del tema introductorio, una larga serie de terceras en semicorchea, regulando los matices entre el pianísimo y el fortísimo, todo en las notas agudas del piano.

Atendiendo a estos elementos, uno podría pensar que el destino del tema era el de ser una obra instrumental –si bien concebida con un exquisito sentido *cantabile*–, y que su desvío hacia la canción respondió a un reclamo del mercado. Sabemos que Félix Luna se sentó a escribir la letra minutos después de que su amigo le hiciera escuchar la música. Y también sabemos, claro, que a Luna la letra le salió muy bien.

Así como muchos nos acercamos a la poesía de Miguel Hernández gracias a un recordado disco de Joan Manuel Serrat, la figura de Alfonsina Storni seguramente ingresó a la cultura de incontables argentinos por la vía regia de la creación de Ramírez, Luna… y Sosa. No debemos minimizar los efectos secundarios de una canción. Ciertamente, «Alfonsina y el mar» no es un poema musicalizado, es una canción con letra ad hoc. Sin embargo, y más allá de los datos concretos que su letra contiene sobre la vida y la muerte de Alfonsina, podría conjeturarse que los versos de Luna remiten a los de la primera etapa de su homenajeada, la etapa «puramente emotiva», según la periodización establecida por Horacio Armani. En tal sentido, los versos correspondientes al estribillo se asemejan mucho a los del poema «Dolor» de la escritora:

Quisiera esta tarde divina de octubre
pasear por la orilla lejana del mar:
que la arena de oro y las aguas verdes,
y los cielos puros me vieran pasar.

Félix Luna retomó el tema del mar –allí Alfonsina se perdió para siempre– y su entorno, a la vez que reprocesó el tópico de la soledad. Fue un trabajo de escritura magnífico: sin copiar, sin citar textualmente, produjo una empatía entre poesía y canción:

Te vas Alfonsina con tu soledad
¿qué poemas nuevos fuiste a buscar?
Una voz antigua de viento y de sal
Te requiebra el alma/ y la está llevando.
Y te vas hacia allá como en sueños,
dormida, Alfonsina, vestida de mar.

En un lapso de pocos meses, como si se hubieran puesto de acuerdo, Mercedes Sosa, Félix Luna y Ariel Ramírez salieron de la escena de la vida. De ahora en más, la audición de «Alfonsina y el mar» ya no sólo evocará a Alfonsina Storni, sino también a quienes la devolvieron al mundo en forma de canción.

«Pato trabaja en una carnicería»
(Moris)

Justo en el momento de consolidación de un cancionero hippie versión Río de la Plata, Moris se despachó con este himno a la desilusión. «Sos el burgués más corrupto que existe», le enrostró a un ex compañero de ruta. Moris diría haberse basado en viejos amigos de Palermo, una bandita de cofrades que frecuentaba el Zoológico de Buenos Aires con un atado de sueños a cuestas. Salvo Pato, que efectivamente, trabajaba en una carnicería, «bajando medias reses sin saber nada de todo este circo», los otros mostraron la hilacha a poco de avanzar en la vida.

Pero, ¿podía alguien en 1970 hablar de desilusión generacional cuando la idea de la contracultura apenas había empezado a emerger por estos lares? ¿Era posible que en sólo cuatro años –cuesta imaginar a alguien creyéndose hippie en la Argentina anterior de 1966– un joven idealista se convirtiera en «el peor capitalista»? Resulta más verosímil la hipótesis de que Moris creó, desde «Ayer nomás», un sujeto de enunciación para sus canciones. Y que ese sujeto *hablaba* desde una madurez de vida inventada. En efecto, Moris miraba el mundo como si entre las reuniones juveniles de Plaza Francia conducidas por su amigo Pipo Lernoud y el presente de «Pato trabaja en una carnicería» hubieran transcurrido muchos años.

Esta indexación temporal es bien interesante. Decimos que en los años 60 y 70, en tanto agente social consciente, el joven salió a copar la parada. Que antes nadie había sido joven como se lo era en la época de Los Beatles. Sin embargo, esa juventud *sesentista* oscilaba entre el ímpetu iconoclasta del que se siente liberado de toda tradición y la súbita madurez que se necesita para llevar adelante un proyecto colectivo revolucionario.

En el caso de Moris, hay que tener en cuenta su fuerte ligazón al mundo del jazz y el tango, esas marcas contextuales que empezaron a definirlo justo antes del despertar de la música beat. Si en las mejores canciones de Moris siempre se cuela un swing extemporáneo, en las letras nunca faltan los guiños a la cosmovisión tanguera. En la voz de «Pato…» se escuchan ecos de «Amores de estudiantes» de Gardel y Le Pera.

Todo empezó con el chiste que decía
lo tuyo es mío y lo mío es mío
no comprendimos que eso sería
lo que algún día nos heriría.
Fueron los días, los días de oro
y el sol brillaba sin preguntar
después crecimos
y nos fuimos del barrio
Pato trabaja en una carnicería
tiempos aquellos de rosedales
novias de Flores, primeros cigarrillos

nunca al colegio, siempre la vida
y las mañanas del sol aquél.

Pero ese tiempo primero se agota al fragor de la vida adulta. La canción de Moris narra, como en una novela de iniciación de moraleja amarga, el pasaje de la inocencia juvenil al desencanto… ¿también juvenil? Finalmente, parece confesarnos Moris, la divisoria del mundo no es tanto la que aparta a los jóvenes de los viejos como aquella que pasa, cual estilete ético, entre gente que vive de acuerdo a determinados valores y gente que se adapta al vaivén de las modas culturales y políticas. En ese sentido, «Pato…» me hace acordar a «Gilito embanderado», un tema de María Elena Walsh un poco posterior. En las dos canciones se denuncian las imposturas acomodaticias: un seudorevolucionario en un caso, un seudohippie en el otro. Son canciones bastante atípicas para su época, ya que señalan las debilidades del colectivo *juventud* en un momento de gran euforia juvenil. Tal como la pintan esas canciones, la «juventud maravillosa» contiene más cinismo del que quisiéramos creer:

Sos el burgués más corrompido que existe
y te engañás pensando que sos un hippie
vos explotás a todos y no das nada
y eso es ser el peor capitalista
cuando tenés te hacés el burro
vivís de arriba, qué asco me das.

A esta altura, la canción tiene, y en esto se diferencia un poco de la de la Walsh, un cierto tono populista. Pato, el trabajador, está al margen de la fatuidad de la clase media. Se me ocurre que el rock argentino en su conjunto salió a confrontar plebeyamente con otros espacios de poder cultural, allí donde se lo ignoraba o menospreciaba. Quiero decir: no sólo la cultura del tango, con su tradicionalismo insufrible, resultaba indigesta para el rock. También el esnobismo de los cenáculos artísticos, donde siempre se prefería el rock inglés o anglosajón al que se cantaba en español, despertaba la animosidad del rockero *made* in Buenos Aires:

Siempre estás en artista y te hacés el genio
cultivás tu aire ausente y despreocupado
porque te supergusta hacerte el raro
y tu fama te tiene muy preocupado
te hacés copar, cómo engañás
sos de mentira y no servís.

«El viejo Matías»
(Víctor Heredia)

Para Theodor Adorno, la música popular es aquella en la que la canción escucha al oyente, y no al revés. «El viejo Matías» no sólo cumple con este presupuesto: parece ser el caso testigo de la teoría del filósofo alemán. Víctor Heredia la escribió en 1969 y la dio a conocer al año siguiente. Del disco Microfón que la contenía se vendió medio millón de placas en unos pocos meses. Con el tiempo, Heredia escribiría mejores temas, incluso algunos de mayor impacto sociopolítico, como «Todavía cantamos» y «Sobreviviendo». Pero «El viejo Matías» tuvo la peculiaridad de haber sido sorpresivamente exitosa y a la vez muy persistente a través del tiempo: escuchó a sus oyentes con suma atención. Con agudeza, su autor supo observar: «No te piden que les cantes una determinada canción sino que les repitas fragmentos de sus vidas».

¿Quiénes son los oyentes de «El viejo Matías» que pidieron esta canción como quien buscaba recuperar fragmentos de vida propia? En principio, aquellos que fueron adolescentes entre finales de los 60 y primera mitad de los 70. Se conmovieron con esa historia. Volver a ella todas las veces que se pudiera fue una manera de volver a esa conmoción primera. Y estaba la figura de Víctor Heredia, una suerte de mediación entre las nuevas formas de la canción popular y los remanentes del boom folclórico. Una figura transicional, pero que supo hacer de ese pasaje entre el folclore y la canción popular *moderna* un sitio propio y estable, más o menos el mismo que ocupa en la actualidad. Obviamente, tuvo referentes, todos en el relativamente novedoso rubro del cantautor. En primer lugar, Joan Manuel Serrat, con el

que compartió escenarios al comienzo de su carrera. También Víctor Jara, un modelo tanto artístico como político. Luego, según sus propias palabras, Los Beatles («Sueño con darle la mano a Paul McCartney», confesó en alguna oportunidad). Y desde siempre Atahualpa Yupanqui, por el que siente una admiración devota.

Si bien su éxito hoy parece ser el resultado de una combinatoria más bien previsible –canción de inquietud social, melodía entradora, triunfo del trovador de proyección latinoamericana–, conviene no perder de vista la perspectiva histórica. El propio Heredia describió las dificultades por las que debió pasar para convencer a las discográficas de que su corrimiento del folclore no significaba renunciar al público de Cosquín. En efecto, desde su debut en aquel festival –su zamba «Para cobrar altura» ganó el premio «Revelación» en 1967– hasta la apoteosis de «El viejo Matías», Heredia sumó público en lugar de relevarlo. En alguna medida, la clave de esto residió en el significado de sus letras, eso que, hasta no hace mucho, solía llamarse, un poco rimbombantemente, «mensaje».

En la letra de «El viejo Matías» convergen el personaje raro o extravagante, el vagabundo y el inmigrante. Todo eso concentra la canción. Como en «El abuelo» de Alberto Cortez, aquí la senectud está ligada al pasado inmigratorio, con la diferencia no menor de que Matías está alienado, desvaría:

El viejo Matías duerme en cualquier parte,
un fantasma errante le toca la piel
pero cuando llueve, sus despojos buscan
la estación de chapas de Paso del Rey.

Vivió la Segunda Guerra Mundial, supuestamente en Italia. Su destino sudamericano parece haber sido menos provechoso que el del abuelo de Cortez. Reverso de aquel sueño americano forjado en la Argentina aluvial, «El viejo Matías» revisa la Historia, saliéndose de la tradición de «La violeta» y otras canciones que testimoniaron el desarraigo sin cuestionar las dificultades con la que los recién llegados debieron abandonar el *vecchio paese* y enfrentarse a la realidad del país receptor. Es cierto que el viejo Matías es un inmigrante de posguerra, no formó parte de aquellos contingentes de principios de siglo XX. Pero para el caso es igual: ese viejo italiano de Paso del

Rey, provincia de Buenos Aires, es una contrafigura de la historia social argentina. Seguramente de simpatías anarquistas, sólo se alegra cuando arriba el tren con los trabajadores rurales del tiempo de la cosecha:

Cuando llegan trenes, repletos de obreros
se pone contento, brilla su mirar
gorrión de la tarde, quiere hablar con todos
y después se queda, solo en el andén
se queda mirando, las vías vacías,
la luz que se pierde, del tren que pasó,
y después se aleja, murmurando cosas,
el viejo Matías, ogro del lugar.

Tampoco es muy común el tema de los viejos en la canción argentina. Y menos si esos viejos son vagabundos. Casi la misma impresión que generó en los niños de Paso del Rey causó en mí «El viejo Matías» la vez que me lo enseñaron en la guitarra. Debe haber sido alrededor de 1974 o 75. Viéndolo a la distancia, pienso que esa imagen de anciano desprotegido recortada en la estación de trenes no sólo es conmovedora. Es también sintomática de un momento de la Argentina. ¡Qué estampa en una canción! Un viejo inmigrante aturdido por los cañones de la guerra y a la vez expectante por esos trenes repletos de obreros.

«La marcha de la bronca»
(Miguel Cantilo)

Así como el tango «Acquaforte» suele ser presentado como la prueba de que la canción porteña ha sabido tener sensibilidad social, «La marcha de la bronca» vendría a ser el documento que certifica el compromiso político del rock argentino. Pero la verdad es que, tanto en un caso como en el otro, lo interesante son las diferencias que enuncian dentro de sus respectivos campos. Si a tantos años de su estreno seguimos pensando que la marcha grabada por Miguel Cantilo y Jorge

Durietz es el plus ultra de la canción joven contestataria o de protesta, eso habla más de su singularidad que de su representatividad estadística.

Hago clic con el mouse y 8 mil sitios de internet me informan sobre «La marcha de la bronca». Hay de todo, pero predominan las bajadas de la canción, con su letra y los acordes para guitarra, seguidas de cerca por un registro de los más recientes usos sociales y políticos de esta marcha tan ubicuamente argentina, acaso la segunda más popular después de la marcha peronista. (Lo más novedoso al momento de escribir estas líneas es la «marcha de la bronca» de los simpatizantes de Huracán contra ese arbitraje fallido que los dejó sin la copa del Torneo Clausura de 2009.) Esto significa que la canción ha logrado instalarse transversalmente en el menú musical de los argentinos. No se trata de un tema de rock compuesto y dirigido para una audiencia de pares. Podría incluso decirse que estamos frente a la canción del rock nacional menos rockera de la Historia.

Su modo de protesta está moldeado con un idioma neutro en términos de pertenencia cultural: ni jerga rockera, ni lunfardismos nostálgicos, salvo la voz *bronca*, de ascendencia castellana pero usada de modo particular en el ámbito porteño. La música, sencillamente armonizada sobre la tonalidad de La menor, reconoce la acentuación machacona de la especie a la que dice pertenecer. Su melodía me recuerda a la de algunas tarantelas, pero tal vez sea sólo una impresión. También la asocio, por momentos, a una canción premeditadamente infantil de Los Beatles, «Yellow submarine». En cualquier caso, «La marcha de la bronca» tiene poder adhesivo, se aprende rápidamente, aunque su letra es abundante y no tan fácil de memorizar. Podemos conjeturar que, de haber sido escrita veinte años después, habría sido un exitoso rap.

Bronca cuando ríen satisfechos
al haber comprado sus derechos.
Bronca cuando se hacen moralistas
y entran a correr a los artistas.
Bronca cuando a plena luz del día
sacan a pasear su hipocresía.
Bronca de la brava, de la mía
bronca que se puede recitar.

Desde el principio, la marcha reproduce los valores de lo que podríamos denominar una ideología hippie –más adelante la letra hace mención al cabello largo y al autoritarismo cotidiano que lo censura–, pero articulada a cierta propensión nacional a la queja o, para decirlo de manera positiva, a la rebelión. Esa síntesis de agenda juvenil moderna y paciencia colmada del ciudadano de a pie posiblemente sea el principal acierto de Miguel Cantilo como autor. Tiene algo de Moris, un poco de Javier Martínez, otro poco de Discépolo (¿acaso «Cambalache» no es una marcha en términos musicales?) y bastante de la gauchesca. Por ejemplo, la analogía entre el juego de cartas y el orden social, ¿no es así como expresa su indignación social el payador?:

Para el que ha marcado las barajas
y recibe siempre la mejor.
Con el as de espada nos domina
y con el basto entra a dar y dar y dar.

De acuerdo a lo que Miguel Cantilo le explicó al periodista Ezequiel Ábalos, la marcha nació bajo el gobierno de Onganía, como respuesta a un clima opresivo para los jóvenes que buscaban expresarse libremente. Cantilo también ha reconocido la influencia directa de una canción de Bob Dylan titulada «Rainie day woman». Me tomé el atrevimiento de traducir a Dylan:

Te apedrearán cuando trates de ser tan bueno.
Te apedrearán tal y como dijeron que harían.
Te apedrearán cuando trates de ir a casa.
Te apedrearán cuando estés allí completamente solo.
Pero no debería sentirme tan solo,
Todo el mundo debe ser apedreado.

Si bien la letra de Dylan *dice* menos literalmente que la de Cantilo, en ambos temas se alude a un agresor omnisciente, ese que la contracultura llamaba «el sistema» o el *establishment*. El poder ataca de muchas maneras, intimida, coopta o directamente agrede. Busca eliminar la diferencia, acallar la voz discordante, borrar la imagen dis-

ruptiva. Pero hay un *nosotros* que se apresta a defenderse. Cuando Dylan cantaba «todo el mundo debe ser apedreado», ese «todo el mundo» probablemente fuera un sector de la juventud, un colectivo díscolo como los jóvenes del Mayo Francés que, solidarizándose con Daniel Cohn Bendit, afirmaron: «todos somos judíos alemanes».

Eran raíces beatniks florecidas en tiempos hippies. Desde luego, la denuncia de Cantilo consideraba un contexto social y político diferente: dictadura, represión vernácula, mojigatería, ajuste económico, violencia social… Quizá por eso Raymundo Gleizer utilizó la marcha para el final de su película política *Los traidores*. Aun así, la marca hippie no se hizo esperar, indicando una diferencia no menor con las formas más radicalizadas que la insurgencia política estaba cobrando en toda Latinoamérica:

Bronca sin fusiles y sin bombas.
Bronca con los dedos en V.
Bronca que también es esperanza.
Marcha de la bronca y de la fe.

Apenas dos años más tarde, Jorge López Ruiz y José Tcherkaski crearon el concierto «Bronca Buenos Aires», un hito en el poco frecuentado cruce del jazz con la poesía, y en el de ambos con la conflictividad política de la Argentina. Evidentemente, la bronca estaba en el aire.

«Avellaneda blues»
(Martínez-Gabis)

A diferencia del rock and roll, con su clamor generacional, el blues se asume como música adulta, de hombres y mujeres endurecidos por experiencias de vida sórdidas o por lo menos difíciles. El blues transmite una carga épica que no podía menos que fascinar a muchos jóvenes de la generación del rock. Éstos se rebelaban contra sus padres; los trovadores negros, contra todo un sistema de segregación y marginalización.

A miles de kilómetros del Mississippi, pero educado con los mismos discos con los que los Rolling Stones y la poderosa movida del «blues británico» selló su pacto trasatlántico con el Demonio del *deep south*, el argentino Claudio Gabis se enamoró de la ambigüedad modal de la música afroamericana, y a través de ella tomó contacto con las venas abiertas de Norteamérica. En 1968, con sus amigos Javier Martínez y Alejandro Medina, fundó el trío Manal. Debutaron en el Instituto Di Tella y dos años más tarde grabaron en el sello Mandioca «No pibe», «Jugo de tomate», «Una casa con diez pinos» y «Avellaneda blues».

Fugitiva y fascinante, la historia de Manal está inscrita en el núcleo mismo del relato fundacional del rock nacional. Hablamos de los pioneros, y enseguida salta Manal. Poco y nada hubo antes que ellos. Sin embargo, ningún grupo de esos años remite tan insistentemente a una tradición como el trío blusero. Que esa tradición sea extranjera –o *foránea*, para decirlo con la palabra favorita de los nacionalistas de entonces– encierra una poderosa ironía. Y acaso también un gesto desafiante hacia los cultores del tango y del folclore. ¿Por qué Muddy Waters y no Buenaventura Luna? ¿Por qué Cream y no Pugliese? En fin, ¿por qué los negros norteamericanos y no los «cabecitas negras» argentinos?

Encuentro dos anécdotas ejemplares. La primera: al niño Javier Martínez lo mandaron al rincón cuando, en una escuela porteña de mediados de los 50, prefirió cantar «Tutti frutti» de Little Richard en lugar de una zamba. Y otra anécdota, ya de los 60: Javier Martínez y Arturo Jauretche discutieron sobre cultura nacional en la librería/editorial de Jorge Álvarez, a la sazón productor de Mandioca. De esos cruces, de esas circulaciones controversiales estuvo hecha la textura de los 60. Qué curiosos los caminos de la rebelión hecha sonido: en los 50, una escucha solitaria, a contrapelo de las instituciones y de la música popular predominante. Algunos años más tarde, la incorrección política de tocar blues *en inglés* –no hay en la música de Manal signos de mestizaje musical, más allá del ya producido con el encuentro del blues con la cultura rock– y cantarlo en español, con inequívocas inflexiones tangueras:

Vía muerta, calle con asfalto siempre destrozado
tren de carga, el humo y el hollín están por todos lados
hoy llovió y todavía está nublado
sur, aceite, barriales en el barro, galpón abandonado
Charco sucio, el agua va pudriendo un zapato olvidado.
Un camión interrumpe el triste descampado.

Dije «inequívocas inflexiones tangueras». Pienso, lógicamente, en «Nieblas del riachuelo», con sus «puentes y cordajes donde el viento viene a aullar» y esos «barcos carboneros que jamás han de zarpar», o en «Tinta roja», con sus esquinas, ladrillos y fondines. Pero el blues de Gabis y Martínez le canta a las vías del tren, como corresponde a la tradición poética del folclore afroamericano… Salvo que estas vías son las que nacen en Constitución y se prolongan hasta Avellaneda, y de ahí a diferentes destinos del sur.

Apasionado por los trenes casi tanto como por la música, Gabis le relató a la pedagoga musical Violeta de Gainza el origen de la canción. Una tarde de 1968, él y su amigo Luis Gambolini paseaban por las vías del tren de Avellaneda, desde la barrera de la calle Bernardino Rivadavia en Fiorito hasta avenida Mitre, en Crucecitas. Caminaban por la vía, directamente. Curiosa forma de *flâneur* argentino con estructuras de blues en la cabeza, Gabis resolvió ahí mismo la secuencia armónica de su futuro tema. Pensó en Sol mayor con séptima y novena y sus posibles direcciones tonales. También se le ocurrió, a manera de cadencia a mitad de tema, el pasaje de Sol a La menor séptima. Ese módulo, poco convencional dentro de la sintaxis armónica del blues clásico, le evocaba al joven guitarrista la imagen del cruce del Riachuelo. Atrás quedaron las luces de los edificios y los carteles de la ciudad menguante. Los amigos se sumergieron en la oscuridad del Riachuelo, y entonces imaginaron el blues en la escenografía porteña.

Más tarde, en una reunión de amigos, Gabis le mostró la secuencia de acordes a Javier Martínez y entre los dos concibieron la letra, que es más de Javier, claro. Actor por mandato paterno, baterista intuitivo y fervoroso, cantante de voz inventada –como todos los cantantes, salvo que él se inventa una voz *negra*–, Javier Martínez es el gran letrista del rock suburbano. Sólo él podía mantener el tono plebeyo en un ágape del Di Tella, o discutir con los escritores que frecuentaban la librería de Álvarez sin quedar como un cipayo.

La melodía de «Avellaneda blues» prácticamente no existe, es apenas un cauce musical concebido por Martínez mientras lee en voz alta su propia letra. Esa oralidad discurre bastante libremente sobre una base que, tal como la piensa Gabis, es el verdadero protagonista sonoro del tema. La atmósfera rebosa de jazz. Es el blues más jazzeado que un rocker argentino haya podido crear. Con una gota más de blues, se habría ido al terreno de Pappo. Y con más jazz, habría dejado el blues para internarse en los *standards*. De este juego de proporciones estaba hecho Manal.

«El oso»
(Moris)

Alfredo Rosso nos recuerda que «El oso» fue el primer «tema de fogón» del rock nacional. Es un dato sugestivo, que ayuda a entender la popularidad de la canción así como su ubicación en una trama musicalmente heterogénea. La rotación de «El oso», cuya letra el veterano León Benarós no dudó en incluir en su *Cancionero popular argentino* bajo el simpático rótulo de *beat*, no estuvo restringida al ámbito de los recitales de música progresiva. No se trata entonces de una canción clave para la tribu rockera. Si se la cantó y se la sigue cantando en los fogones de Mar del Plata, Bariloche o Villa Gesell –esta última, ciudad entrañable para Moris y tanta gente de su generación–, es porque aprendió a convivir con zambas, tonadas y quizá milongas. En otras palabras, la balada de Moris, como poco después las canciones de Sui Generis, conquistó un target más bien amplio, sin por ello retirarse del rock tal como se lo entendía en aquellos días de afirmación juvenil.

Una canción de fogón es una canción de guitarra. Y una canción de guitarra es aquella cuya reproducción amateur no dista demasiado del original, al menos en lo que refiere al concepto sonoro. Por ejemplo, «Diana divaga», de Los Abuelos de la Nada, cuya armonía no es más compleja que la de la canción de Moris, no es para fogón, ya que cualquier versión a escala de guitarra rasgueada distará mucho del arreglo y la grabación originales. Por cierto, la voz de Moris tiene un

encanto difícil de copiar, pero si uno se sabe los «tonos» de «El oso» podrá lograr un resultado sonoro no muy diferente al del disco. Al menos, su inteligibilidad quedará resguardada.

Yo vivía en el bosque muy contento
caminaba y caminaba sin cesar.
Las mañanas y las tardes eran mías
y a la noche me tiraba a descansar.
Pero un día vino el hombre con sus jaulas;
me encerró y me llevó a la ciudad.
En el circo me enseñaron las piruetas
y yo así perdí mi amada libertad.

Moris declaró haber escrito «El oso» en respuesta a un amigo que le había solicitado alguna canción para niños. Hasta entonces no había, en ese rubro, mucho más que las canciones de María Elena Walsh. Sin embargo, «El oso» no llegó a los niños. La fábula del animal que pierde la libertad en mano de los hombres que lo reducen para exhibirlo en un circo remite al buen salvaje de Rousseau, invirtiendo el sentido moral de aquellas historias aleccionadoras en las que los niños debían cuidarse de zorros y lobos sueltos. Finalmente, el oso recupera su libertad, vuelve a pisar el suelo de su bosque y queda «contento de verdad». De esto nos enteramos en una segunda parte que difícilmente pueda considerarse un estribillo, ya que funciona como cierre o sección final:

En un pueblito alejado,
alguien no cerró el candado.
Era una noche sin luna y yo dejé la ciudad.

No obstante su vejez –pasó muchos años en cautiverio–, el oso siente que «las tardes son mías», una declaración de bienes nada despreciable en una época de trabajo alienante. El rock nacional en su etapa formativa nunca dejó de referirse a la búsqueda de la libertad: balsa, cabellos largos, juegos amatorios sin restricciones, vagabundeo por las vías del tren… y un oso que escapa de la ciudad.

Vuelvo a escuchar a Moris en dos versiones de su tema. La primera, del LP *Treinta minutos de vida*, un favorito de cualquier género. Des-

pués, la toma en vivo en un *Grandes éxitos* de 2001. Hay alguna diferencia entre los arreglos. La grabación de 1970 arranca bucólicamente con la guitarra y la flauta, para pasar enseguida a un acompañamiento tipo Bob Dylan con The Band. En el registro posterior, la introducción es música de circo y enseguida empieza una base pop un tanto pasteurizada. Más allá de las huellas del tiempo, la voz de Moris resulta tan atrayente tanto en un registro como en el otro. Aprovecho el tema, y vuelvo a ver la escena de *Tango feroz* en la que Antonio Birabent, haciendo de su propio padre, canta «El oso». No está nada mal.

Desde el punto de vista formal, «El oso» transcurre en tres estrofas musicalmente iguales, una cuarta levemente modificada en los primeros dos compases («Han pasado cuatro años de esta vida…»), una quinta diferente («En un pueblito alejado…») y una sexta y última idéntica a las tres primeras. Esto sería algo así como *A-A-A-A'-B-A*, todo sobre un módulo de acordes invariable que nace en un Sol mayor tan diáfano como el oso en su bosque originario. En definitiva, es la narración la que determina la forma. ¿Pero es la narración la que nos emociona? En realidad, la cualidad más resaltable de «El oso» es su periodicidad musical, eso que nos atrapa desde el comienzo, porque sabemos que la melodía se repetirá una y otra vez, siempre con palabras diferentes, haciendo avanzar esta autobiografía de un oso libre, encerrado… y nuevamente libre.

«Yo vivo en esta ciudad»
(Miguel Cantilo)

El esfuerzo por encontrar similitudes o simetrías entre el tango y el rock parece responder al deseo de un gran acuerdo nacional de la música argentina. Hasta ahora hemos visto algunos guiños tangueros –no muchos, en verdad– en las canciones de Moris y Manal. Con la que posiblemente sea la mejor canción de Miguel Cantilo, la búsqueda conciliadora alcanza un triunfo parcial: ¿quién puede dedicarle una canción a la ciudad de Buenos Aires sin tener en mente el imaginario tanguero?

Miguel Cantilo retrató la ciudad con una mirada a la vez tierna y

crítica. Lo hizo en el contexto de un LP, el primero de Pedro y Pablo, en el que predominaban las estampas urbanas: «Dónde va la gente cuando llueve», «Vivamos, paremos» y «Che, ciruja». Pero la canción que dio título al álbum se propuso ser una apuesta más decididamente *porteñista*. Recordemos que hubo un bandoneón (el de Osvaldo Montes) y que el arreglo de Jorge Calandrelli resaltó los giros melo-rítmicos de cuño tanguero. Los cantantes también se plegaron a la atmósfera evocadora del tema, fraseando e impostando como los tenores ligeros, tan frecuentes en el género aludido. La marcación a tierra de dos tiempos y la pronta entrada del bandoneón rubricando el primer verso se instalaron como signos sonoros de referencialidad inequívoca:

Yo vivo en una ciudad
donde la gente aún usa gomina
donde la gente se va a la oficina
sin un minuto de más.

En suma, el dúo de Miguel Cantilo y Jorge Durietz buscó un marco expresivo «tradicional», aunque a poco de avanzar la canción descubrimos que lo que allí se dice difiere de las habituales odas a Buenos Aires. Pensemos, por ejemplo, en «Mi ciudad y mi gente» de Eladia Blázquez, un tango que rezonga contra Buenos Aires –«aunque me dé la espalda de cemento, / me vea transcurrir indiferente…»– para terminar reconociéndola de manera apasionada. Miguel Cantilo, en cambio, ironiza sobre los efectos revulsivos de una ciudad que inhibe a la gente, discrimina al que no responde a las costumbres acendradas y ejerce violencia contra el que lleva los cabellos largos, víctima del «coiffeur seccional».

Está claro que vivir en una ciudad, e incluso quererla, no significa aceptarla. No perdamos de vista la brecha generacional, cuyo principal escenario de conflicto era la gran ciudad. Del homenaje a la apostasía, la canción de Pedro y Pablo anunciaba que el cambio estaba en el aire, pero que aún faltaba mucho para consolidarlo en el conjunto de la sociedad. Obviamente, en una canción filohippie no podía faltar el mensaje humanista; despojados de los atributos socialmente impuestos, todos los hombres que habitaban la ciudad eran iguales:

Y sin embargo yo quiero a ese pueblo
tan distanciado entre sí, tan solo
porque no soy más que alguno de ellos
sin la gomina, sin la oficina
con ganas de renovar.

¿Pero qué era lo que más deseaba el sujeto sin gomina ni oficina de esa ciudad? Quería justamente la confrontación a todo lo que la ciudad había fijado como perverso rasgo de identidad: «la inhibición popular» –el populismo aún no había llegado a la ideología del rock–, la desconfianza ante lo nuevo, el insulto callejero. ¿Qué clase de celebración de la ciudad era ésta? Hacia el final, el irónico exégeta de la canción de Cantilo reconoce el sentido agónico de una ciudad que lo incita en lugar de apañarlo. Buenos Aires resulta ser blanco para una rebeldía integral. No obstante, dos años después Cantilo emigró a El Bolsón tras el sueño de la arcadia hippie –«En el Bolsón de los cerros», cantaron Pedro y Pablo en el celebrado *Conesa*–, lo que generó algunas dudas sobre la eficacia de aquella canción contestataria.

Y sin embargo yo quiero a ese pueblo
porque me incita a la rebelión
y porque me da infinitos deseos
de contestarles y de cantarles
mi novedad, ni novedad.

Durante muchos años, «Yo vivo en esta ciudad» permaneció archivada entre las canciones «de otra época». Fue suplantada por formas más duras de representar la ciudad –«Ciudad de tontos corazones» o «La ciudad de la furia»–, en la medida que los proyectos modernizadores de los 60 fracasaron o derivaron en una realidad poco halagüeña. La Buenos Aires del siglo XXI es una metrópoli hostil, excluyente y socialmente fragmentada. Basta con señalar que el ajuste de los años 90 dejó un tendal de pobres. Para una sociedad de desocupados y subocupados, la idea del fracaso está más cerca de la indigencia que de aquella vida rutinaria que criticaban los soñadores de los 60.

Primero Fabiana Cantilo en una linda versión y luego los propios

Pedro y Pablo celebrando los 40 años del nacimiento del dúo: ha vuelto «Yo vivo en esta ciudad». No cuesta suponer que esta *rentrée* tiene su explicación en la demanda de objetos nostálgicos, hasta ahora poco cotizables entre la audiencia de rock.

«La nave del olvido»
(Ramos)

En una escena clave de *Joven, viuda y estanciera*, Lolita Torres canta «La nave del olvido». Si hasta ese momento la película de Julio Saraceni nos ha resultado insulsa, artificiosa y bastante atrasada, la voz de Lolita llega, salvadora, para darle un propósito a nuestra paciencia. Y no sólo esa voz redime la película, también la canción principal del filme.

«La nave del olvido» fue una de esas canciones de efecto residual. La oímos por primera vez, entre divertidos y sorprendidos, y mucho después descubrimos que nunca nos había abandonado, que siempre había estado en las capas más sensibles de nuestra memoria, presta para lanzarse a la conciencia en el momento menos pensado: una situación adecuada (por ejemplo, un pedido de espera), una cita de aquel pasado al que letra y melodía pertenecían o sencillamente el encuentro con el talento interpretativo de Lolita Torres.

En realidad, Lolita no fue la primera intérprete de «La nave del olvido». El Greco la estrenó en el Tercer Festival Buenos Aires de la Canción en 1968 y la venezolana Mirtha Pérez la convirtió en un enorme éxito en su país y en buena parte del continente. Inmediatamente, el mexicano José José la presentó en televisión, en una de las versiones más aclamadas. De ahí en más, el tema engrosó los repertorios de innumerables cantantes románticos. Lo cantaron Los Panchos, Julio Iglesias, María Martha Serra Lima, la texana Vicki Carr…Un poco más próximo en el tiempo, el magistral Daniel Riolobos grabó la mejor o la segunda mejor versión; démosle el crédito mayor a Lolita.

Podría decirse que estamos ante un género de canción romántica que prosperó en los años 60 y 70. En otras páginas ya me referí a este género del que tácitamente formaron parte las canciones de Leonardo

Favio y unas cuantas del repertorio de Sandro. A esa clase de canción, hoy se la llama, en flagrante tautología, «melódica». Su sonido de banda beat apócrifa y refuerzo de cuerdas ocupa un sitio marginal de la memoria colectiva; ya se sabe que la estela de Los Beatles impuso una determinada idea de cómo fueron en verdad aquellos días. Sin embargo, «La nave del olvido», con su romanticismo desinhibido, con sus huellas impuras de canción española y de canción mexicana, bien podría disputar cierta representatividad histórica. No en cuanto a innovación artística, seguramente, pero sí en el plano de lo que Ramón Gómez de la Serna llamaba «la sentimentalogía de una época».

Dino Ramos, aquel copiloto de Palito Ortega, figura como autor y compositor, aunque Amado Vargas (Ramón Amado Thompson) ha reclamado para sí la autoría total del tema. Como haya sido, «La nave del olvido» compone el azaroso grupo de canciones que se han independizado completamente de su autor, para entrar a una suerte de dominio público virtual.

Espera,
aún la nave del olvido no ha partido
no condenemos al naufragio lo vivido
por nuestro ayer, por nuestro amor, yo te lo pido.
Espera,
aún me quedan en mis manos primaveras
para colmarte de caricias todas nuevas
que morirían en mis manos si te fueras.

La figura de una nave que se internará en el olvido es realmente notable. ¿Reminiscencia de la *Eneida* de Virgilio, con esa nave que deberá vérselas con la furia de Neptuno? ¿Qué decir de la nave con la que Dante, acompañado por su admirado Virgilio, pasa revista al Infierno? Por supuesto, en el más cercano mundo del bolero está «La barca», de Roberto Cantoral. También allí hay una nave que va a partir, aunque ya no será tan sencillo frenarla: «Hoy mi playa se viste de amargura/ porque tu barca tiene que partir…» En efecto, es en el inicio de este bolero donde Ramos parece haber encontrado inspiración, si bien modificando un poco el significado.

Sobre un orden de acordes muy similar al de la primera parte –todo

se inicia en un Re menor–, el refrán de esta canción es una de las imploraciones más patéticas del cancionero nacional. La línea melódica se eleva y queda suspendida en tres notas mantenidas, las del final del primer verso (segundo compás). Nada se guarda la música, nada parece guardarse el personaje de la canción. La imploración es el recurso último de un desesperado:

Espera un poco, un poquito más
para llevarte mi felicidad
espera un poco, un poquito más
me moriría si te vas.

«No soy de aquí ni soy de allá» *(Cabral)*

Según su autor, esta canción, la más conocida y posiblemente la mejor de su repertorio, emocionó a Teresa de Calcuta y a Krishnamurti, fue versionada 700 veces en 27 lenguas y se ha vuelto una especie de himno universal de todo aquel que, contra los mandatos nacionalistas, dice ser habitante del mundo. Es posible que mucho de esto sea cierto. Por supuesto, siempre nos quedará una duda por encima de todas: ¿quién es, realmente, Facundo Cabral? Ni folclorista, ni baladista, sus ausencias en los territorios de la canción han durado más que sus presencias.

Todavía canta, acompañado por su guitarra solitaria. Camina ayudado por un bastón, pero su rostro sigue bastante lozano, reticente a confiarnos la verdadera edad de su portador. Antes, en cambio, parecía viejo siendo aún joven. Para las nuevas generaciones, su nombre no dice mucho, su canción más célebre lo ha trascendido en vida. Pero para quienes entramos en la adolescencia cuando la Argentina comenzaba los años 70, la estampa del barbudo Cabral fue una de las más consistentes dentro de la trovadoresca testimonial. Sus canciones eran parientas cercanas de las de Piero. De hecho, podría haber escrito «Mi viejo» y no nos hubiera extrañado. Pero había una diferencia a tener en cuenta: el discurso libertario de Cabral resultaba verosímil; ese tipo

era así, como sus canciones. Mientras su lunatismo de loco lindo girando por la vida se mantuvo en alto, los énfasis revolucionarios de otros cantautores de la época cayeron estrepitosamente en el pozo de las contradicciones.

Sobre un manso ritmo de milonga y un aire de melodía mediterránea, «No soy de aquí ni soy de allá» suele empezar con un extenso recitado («Me pongo el sol al hombro, y el mundo es amarillo», etc.), hasta llegar a una de las coplas más recordadas de toda la canción argentina de la era postango. Cabral dice no estar seguro de haberla escrito sobrio o borracho; tampoco de haberla creado toda él o de habérsela escuchado a otro y no saber bien cuándo ni cómo:

Me gusta el sol, Alicia y las palomas,
el buen cigarro y las malas señoras,
saltar paredes y abrir ventanas
y cuando llora una mujer.

A confesión de partes, relevo de pruebas: la lista de preferencias pone al descubierto un carácter y una «filosofía de vida». La expresión «malas señoras» –más tarde Cabral decidió suprimirla– tiene resonancias del trovador putañero de George Brassens, que a su vez viene directo del de François Villon. En esa genealogía está la canción de Cabral: confesiones de un viajero contumaz que sabe disfrutar de los placeres de la vida allí donde los encuentra. En concordancia con la figura romantizada del ladrón («saltar paredes y abrir ventanas»), nuestro trotamundo vive en disidencia con toda forma de autoridad. Sibarita y amante, tres mujeres –Alicia, Dolores y Manuela– se suceden en la canción. No puede decirse que el tipo comulgue con una idea posesiva del amor.

Me gusta el vino tanto como las flores
y los conejos pero no los tractores;
el pan casero y la voz de Dolores
y el mar mojándome los pies.

No lejana al kitsch de la poesía de afiche –era la época de los versos de Neruda estampados en letra ilustración–, esta celebración de la vida desemboca en un estribillo que, tecnología de grabación

mediante, resultó ser tan errante y ubicuo como la autodefinición de su personaje. De Alberto Cortez a Julio Iglesias, «No soy de aquí ni soy de allá» sonó en gargantas poco relacionadas con el contenido de la canción. Sin embargo, la profanación no llegó al punto del malentendido. Más allá de quien lo haya cantado, el estribillo pudo atravesar años, lugares y nombres con su frescura original más o menos ilesa:

No soy de aquí ni soy de allá;
no tengo edad ni porvenir
y ser feliz es mi color de identidad.

He aquí un broche brillante: «Y ser feliz es mi color de identidad». Había que atreverse a escribir una cosa así. Más aún en 1970, cuando los imperativos de la política relegaban toda expectativa individual a un segundo y culposo plano. Ni aún en el incipiente rock nacional solíamos escuchar cosas así. Hasta entonces, y salvo excepciones aisladas y muy puntuales, la canción argentina había sido melancólica o rabiosa; había lamentado el paso del tiempo o se había indignado por su demora; había posado la vista hacia el pasado o hacia el futuro, difícilmente sobre el presente.

En el reino de las canciones de protesta, la moral social nos advertía que la felicidad no podía ser un punto de partida sino el destino de toda una sociedad. El sacrificio y la entrega eran las fases obligadas en la prosecución de una meta noble. La secuencia que sugería la canción de Cabral –la felicidad como identidad, y luego todo lo demás– estaba a contramano de los discursos imperantes. Imaginemos un gaucho feliz, un Walt Whitman jugueteando en algún campito argentino, siempre listo para irse a cualquier parte:

Me gusta estar siempre tirado en la arena,
en mi matungo perseguir a Manuela
o todo el tiempo para ver las estrellas
con la María en el trigal.

Cuarta parte

Piezas de un álbum (1971-1987)

«Mi árbol y yo»
(Cortez)

Rescato esta canción de un viejo LP del sello Music Hall titulado *Distancia*. En realidad, el sello original era Hispavox, toda una firma en el panorama de la canción española de los 60 y 70. El autor e intérprete de aquel disco era un argentino llamado José Alberto García Gallo, que por esas cosas de la vida pública se hacía llamar Alberto Cortez. Radicado en Madrid desde 1963, Cortez se había integrado activamente a la escena de la canción ibérica. Como casi todo lo que grabó –salvo quizá sus primeras canciones ligeras, del tipo «Sucu sucu» y «Me lo dijo Pérez»–, *Distancia* se consigue hoy en CD, aunque en este caso prefiero conservarlo sólo en vinilo. Quizá la palabra *aura* les quede un poco grande a este disco y su tema fetiche, pero no puedo negar que su audición con ruido de superficie y sonido «monofónico» encierra para mí recuerdos muy apreciados.

Eran los días en que Joan Manuel Serrat nos enseñaba quién había sido Antonio Machado, Jacques Brel despertaba delirios en los teatros de París y Atahualpa Yupanqui era un mito tan vivo como expatriado. Podría sumar otras imágenes de aquella época, pero creo que ésas alcanzan para enmarcar una canción y el álbum que la contiene. Adolescentes mal informados, en 1970 nada sabíamos de Alberto Cortez. No sabíamos que había sido el primero en musicalizar poemas de Antonio Machado y de Miguel Hernández. Tampoco que había sido el segundo intérprete en la España de Franco de un tipo de show llamado «recital unipersonal» (Raphael lo antecedió por unos meses). ¿Alberto Cortez era argentino, nacido en Rancul, provincia de La Pampa? La verdad es que tampoco sabíamos eso.

Distancia traía otras canciones de valía, como «Quién quiere beber conmigo» y «Rosa Leyes el Indio». De discos anteriores, por entonces también empezaron a sonar fuertemente, con esa revalorización que suelen inducir los descubrimientos un poco tardíos, «Cuando un amigo se va», «En un rincón del alma» y «El abuelo». Todas canciones emotivas, partes de un relato de familia con el que Cortez, lejos de la Argentina, parecía querer reconstruir los primeros años de su vida.

«Mi árbol y yo» fue arreglada por el director de orquesta César Gentili. Como Serrat, Alberto Cortez era el tipo de cantautor con orquesta; un juglar urbanizado, capaz de conceder algunos toques de modernidad sonora sin que ello supusiera alejarse de un estilo donde la poesía debía ser resaltada verso a verso. Había allí un pronunciamiento a favor del idioma y sus más nobles referentes. Yupanqui, Neruda y Machado conformaban una trilogía a defender y promover con fervor.

La letra de «Mi árbol y yo» cuenta una historia centrada en un episodio real de la niñez del autor:

Mi madre y yo lo plantamos
en el límite del patio
donde termina la casa.
Fue mi padre quien lo trajo,
yo tenía cinco años
y él apenas una rama.

En efecto, la madre de Cortez plantó un árbol en el fondo de la casa en Rancul en 1943, cuando Alberto tenía 5 años. Con el tiempo, aquel árbol llegó a pesar cinco toneladas y hubo que derribarlo, ya que sus raíces amenazaban la vivienda del vecino. Pero eso fue mucho después. Antes, en pleno ciclo vital, esa mole de madera y verde se convirtió en residencia de recuerdos para el músico trashumante, algo sólido en medio de un paisaje de vida en constante tránsito. Metáfora del origen, la casa y sus padres, el árbol de Cortez dialoga con dos canciones de Yupanqui, «El aromo» –sobre poema de Romildo Risso– y «El árbol que tú olvidaste». Esta última refiere a una complicidad animista de raíz coplera: el árbol como testigo y como amigo. Una complicidad que se potencia desde el viaje y el exilio. Escribe Yupanqui:

Arbolito de mi tierra yo te quisiera decir
que lo que a muchos les pasa
también me ha pasado a mí.
No quiero que me lo digan
pero lo tengo que oír:
quien se aleja junta quejas
en vez de quedarse aquí.

Intérprete de voz caudalosa y melodista carismático, Cortez nos atrapa de entrada con su música. En este caso, el ritmo melódico acompaña fielmente la respiración de la letra. La primera parte arranca con un motivo generador de matriz tanguera –tres notas largas que derivan en una seguidilla de semicorcheas– mientras la segunda presenta una órbita más amplia y de carácter lírico. Es donde dice:

Mi árbol brotó…
mi infancia pasó…
Hoy bajo su sombra
que tanto creció…
tenemos recuerdos
mi árbol y yo.

Las derivaciones de esta canción han sido, sin duda, más curiosas que las circunstancias de su nacimiento. De gran impacto en México en 1971, allí el tema se convirtió en un himno ecologista, en el marco de un plan nacional de reforestación. Acompañó una publicidad televisiva que decía: «Plante un árbol y gane un amigo para toda la vida».

«Libros sapienciales»
(Soulé)

El 13 abril de 1966, los lectores del *London Evening Standard* se desayunaron con unas declaraciones de John Lennon destinadas a encender la polémica: «El cristianismo pasará; Los Beatles son más populares que Jesús». Inmediatamente, los chicos de Liverpool fue-

ron excomulgados y sus discos destruidos por el fuego de las hogueras fundamentalistas del Sur estadounidense. Tan grande fue el revuelo que se armó, que John tuvo que salir a explicar lo que *realmente* había querido decir: que la cultura pop estaba en todas partes, que quizás el arte era la nueva religión de los pueblos. Pero muchos siguieron pensando que Los Beatles –el rock en general– eran gente del Demonio.

Sólo cinco años más tarde, en la remota Argentina, un grupo de rock llamado Vox Dei –justamente–, que venía de una muy exitosa canción llamada «Presente», concibió el álbum hasta ese momento más ambicioso de la música joven del país. Algo así como *La Misa criolla* de Ramírez y Luna pero en ritmo beat, o progresivo, para decirlo con la palabra clave de la época. *La Biblia* de Vox Dei era la misma de los creyentes, pero contada con la gracia de la música. Y era un *álbum*, no una serie de canciones. En tiempos de «álbumes conceptuales», cuando toda banda de rock que se preciara de tal debía producir un LP cuyo significado general superara holgadamente el de cada una de sus partes o canciones, Ricardo Soulé decidió ponerle música a un texto infalible. ¡Qué *parceiro* que se buscó!

Vox Dei se propuso trascender aquella confrontación espectacular del 66: el rock y la religión podían armonizar, pensaba el guitarrista y compositor Ricardo Soulé. Las canciones de los jóvenes devendrían en vehículo para comunicar el texto sagrado de la civilización judeocristiana, toda vez que, bien leído, el *ethos* de la década rebelde contenía algo del relato original de la fe cristiana. Hoy que existe la categoría «rock cristiano» –en Estados Unidos, lógicamente– no suena tan raro este acercamiento. Pero nada era tan sencillo entonces. Para entender la cristianización del rock, a la que pronto Raúl Porchetto haría su aporte con «Cristo Rock», debemos tener en cuenta que, en el contexto de la vida nacional de principios de los 70, un sector de la Iglesia católica se propuso transmitir una imagen *aggiornata* de la institución. Por su lado, el rock argentino era el sonido de la disconformidad, con algo de crítica franciscana a la vida burguesa. Por ende, idealmente desprendida del decurso histórico de la Iglesia, la Biblia no podía menos que atraer al joven sediento de mensajes espirituales y «antimaterialistas».

Por supuesto, para la Iglesia fue grato saber que unos muchachos de «la progresiva» se sabían al dedillo La Biblia. ¿O acaso los curas no buscaban acrecentar el número de jóvenes deseosos de participar

de la vida parroquial, allí donde muchas veces la guitarra acompañaba los picnics de la fe? Un tanto cauta al principio, la Curia terminó apoyando el disco con entusiasmo. El bajista Willy Quiroga le contó a Ezequiel Ávalos lo bien que cayó la adaptación de la Biblia hecha por Soulé. Monseñor Emilio Grasselli, a la sazón el principal nexo que la Iglesia argentina tenía con el Papado, pidió leer las letras de «Génesis», «Moisés», «Los libros sapienciales» y el resto del material. Grasselli, que en tiempos de la dictadura jugaría un papel nefasto, quedó sorprendido del poder de síntesis de los músicos y anunció que el espíritu del texto sagrado había sido respetado.

A diferencia de lo que poco después fue *Jesucristo Superstar*, la obra de Vox Dei no planteó ninguna relectura revolucionaria de las Sagradas Escrituras. La forma rock, en todo caso, significaba por sí misma una cierta voluntad transgresiva. Al presentarse *La Biblia* en el Teatro Alvear, un público variopinto llenó las plateas: rockeros, monjas y curas compartieron esta misa de los tiempos contraculturales.

No obstante ser un disco concebido como unidad, *La Biblia* tiene algunas canciones más lindas que otras. Después de vacilar entre «Génesis» y «Libros sapienciales», me quedo con la segunda. Tiene una extensión de 7:34, y las sucesivas versiones no bajan de los 7 minutos. Se trata, por consiguiente, de una medida poco «radial»: otros fueron sus canales de difusión. Con su sonoridad de trío eléctrico y sus aires épicos a lo Procol Harum –toda una referencia *progresiva* de aquel momento–, la canción se conforma de dos partes. La primera está en tono menor y se desplaza sobre la séptima en el bajo decreciendo cromáticamente, en un movimiento cadencial bastante usual en el rock. Y en cuanto a la letra, ¿quién no la recuerda, con sus imágenes tan sagradas como folclóricas?:

De sol a sol
labrando tierra tendrás tu pan
todos los ríos van al mar
pero éste nunca se llenará
todos los ríos siempre volverán a donde salieron
para comenzar a correr de nuevo
lo que siempre hicieron repetirán.

Precedida de un interludio instrumental bastante extenso –solo de guitarra en la versión original y de violín en las sucesivas–, la segunda parte modula a tonalidad mayor y despliega una melodía menos recurrente. La verdad es que estamos ante un gran momento de la canción argentina. Tal vez las voces no estén a la altura de la composición; quizá Vox Dei carezca de la pericia instrumental que el tema reclama. Pero qué melodía, qué acordes. Un ligado muy expresivo nos introduce en un clima de *lied* romántico:

Buenas y malas son
cosas que vivo hoy.
No es esta tierra, no,
sueño color azul.

Y de pronto la línea melódica sobrepasa su cauce, se fuerzan un poco las relaciones tonales y hay que apuntar alto si uno quiere llegar a esas notas. Ésta es la parte más potente de la canción y posiblemente de toda *La Biblia*:

¿No es quizá que no sé mirar
cuánto, cuánto hay a mi alrededor?
Más de lo que mis ojos pueden mirar y llegar a ver.
Éstas son razones que dicen
que sólo sé, que sé querer,
y que tengo Dios y tengo fe,
y que doy amor y puedo ser.

Para muchos de nosotros, la conmoción de *La Biblia* poco y nada tuvo que ver con el orden de las creencias, salvo que pensemos que todo misterio tiene una explicación religiosa. En efecto, el disco de Vox Dei encerraba algunos misterios, al menos así nos pareció entonces. Desde esa tapa con el nombre del grupo sobre una pared raída hasta la continuidad de sus letras y sus músicas, en un todo tan programático, tan cargado de significados, tan *pesado* en su contenido, *La Biblia* fue una de las mayores aventuras auditivas de nuestra adolescencia. Y esos músicos, entre la rusticidad y la sutileza, ¿de dónde habían salido? ¿Cómo se les había ocurrido un plan tan desmesurado?

Si a principios de los 70 a muchos se nos despertó una curiosidad hermenéutica, aquélla tuvo más que ver con las búsquedas incitadas por la música progresiva en la Argentina que con la palabra del Señor. Y así sigue siendo, casi 40 años después. Busco en Google el libro La Biblia: 6 millones de sitios. Por su parte, Los Beatles, esos cuatro sacrílegos, llegan a los 35 millones.

«Violencia en el parque»
(Aquelarre)

Cuando un año atrás se reeditaron los discos de Aquelarre, en medio de una revival del rock progresivo argentino, esta canción volvió a nuestros oídos con sus alusivas referencias políticas. Cargada de premoniciones, con algunos de sus mejores versos en tiempo futuro y un tono general de incertidumbre, ¿de qué violencia nos hablaba el tema más conocido del primer supergrupo del rock nacional? Ésa fue una pregunta reiterada en la historia reciente de la canción argentina. Compuesta en 1972, estrenada en un simple del año siguiente y omnipresente en la cultura rock de 1974 y 1975, «Violencia en el parque» comparte con «Muerte en la catedral» de Litto Nebbia el reducido sitial de las canciones que testimoniaron la espiral de violencia que durante los años 70 hizo crujir los cimientos de la sociedad argentina. Obviamente hay muchas otras creaciones que refirieron a formas de violencia de aquel tiempo –«Juan represión», «Apremios ilegales», «Humanos»–, pero en los casos citados al principio sobrevolaba una sensación, tan imprecisa como real, de que algo, un «huevo de la serpiente», estaba creciendo desde las sombras para cernirse de modo amenazante.

«Algunos me preguntaron si tenía que ver con Ezeiza», recordó Emilio del Guercio frente a Diego Fischerman. «Y sí, tenía que ver con todo eso, pero no de manera específica. La violencia se sentía. Se percibía que venía una mano muy violenta y, lamentablemente, no me equivoqué.»

Violencia en el parque de la ciudad
terror en las rutas hay
y así convierten tus manos en fuego, mañana.
Qué cálidas aguas te arrollarán
desde el grito natural
cuando despiertes
si es que realmente te llaman.

Como en las letras de Spinetta, aquí las palabras desafían su literalidad y se abren a rangos de significación menos asertivos. Comúnmente se dice que letras como ésta abrevan en el surrealismo, en contraposición a las imágenes naturalistas de Manal y su narrativa suburbana. No es una clasificación descabellada, si bien los letristas, aun los más empapados de poesía, no necesariamente adscriben a corrientes literarias preestablecidas. Lo que puede afirmarse es que, así como Le Pera o Cadícamo replicaban la influencia de Rubén Darío y sus epígonos, el marco literario del que provenían Spinetta o Emilio del Guercio fue muy diferente. Pensemos en Alejandra Pizarnik, cuyas tortuosas visiones siempre sonaban familiares en el ambiente del rock. Las canciones más ambiciosas de la música joven absorbían parte del discurso poético *moderno*, del mismo modo que, en el plano temático, «Violencia en el parque» tomaba del sismógrafo social el tópico de la violencia.

Con su ejecución virtuosa, Aquelarre supo sintetizar la forma canción con cargas instrumentales. No era común que un tema tan arduamente elaborado –cambios de tonalidad y de compás; fraseos irregulares y *breaks* instrumentales, con especial lucimiento de la batería de Rodolfo García– también alcanzara la condición de hit o canción pegadiza. Por mi parte, recuerdo perfectamente cómo la cantábamos en los recreos del Colegio Nacional de La Plata. A veces distorsionábamos un poco la voz: «la progresiva» imponía gritos y susurros de coreutas adolescentes. Habíamos memorizado el tema completo y nos gustaba enfatizar sus puntos de inflexión hasta el límite de la parodia. Por ejemplo, su heterogénea segunda parte era la puerta de entrada a un verdadero festín rítmico y melódico, que muy teatralmente representábamos con teclados y guitarras imaginarias:

Y en ese parque se conocen tus pies,
cielos de bruma hechos,
sanarán en tus labios
uuuhhh

De ahí pasábamos al fragmento decididamente rockero, un *riff* más complejo que la mayoría de los *riffs*. Esa tercera parte, muy en la onda de Yes, arrancaba con un acorde totalmente ajeno a la tonalidad del tema, aunque luego derivaba a un encadenamiento más o menos predecible:

Quién te puede, quién te puede parar
cuando el ave sopla luz de libertad
todos juntos están en el parque
cantando canciones del cielo final.
Quién te puede, quién te puede parar,
cuando el ave sopla luz de libertad, libertad.

Para nuestros adultos, esta canción no existía. Sólo de vez en cuando les escuchábamos decir que los compositores de la música progresiva –creo que la categoría *compositor* ni siquiera era contemplada– no sabían escribir letras. O mejor dicho: no sabían cómo se acopla una letra a una música, y viceversa. Aquella cancionística de la que hablaban los hermanos Expósito jamás habría aceptado que la voz violencia, por ejemplo, fuera acentuada como palabra aguda. Se oía con toda claridad: «*vio-len- ciá en el pár-que- de lá-ciudá!...*»

Quizás el reproche tuviera alguna razón: el rock argentino forzaba demasiado las palabras, como si esa inadaptación fuera prueba incontestable de que esta música había sido concebida para el idioma inglés, no había vuelta que darle. Sin embargo, según nos enteraríamos más tarde, Gardel también se mandaba sus transgresiones de prosodia. ¿O acaso no cantaba «el *pásado* que añoro»?

De lo que estábamos absolutamente seguros era de la calidad musical de Aquelarre. Y de su valiente documentación de la convulsión nacional. A partir de «Violencia en el parque» ya nadie tendría derecho a decir que el rock argentino había mirado hacia otra parte.

«Sudamérica»
(Santaolalla)

Si de popularidad se trata, aquí debería figurar «Mañanas campestres», la canción más conocida de Arco Iris. Pero «Sudamérica», del disco conceptual *Sudamérica o el regreso de la Aurora,* no sólo es mejor, sino que también refleja más lealmente cierto clima de ideas de la época. Por lo pronto, estamos ante un grupo de rock que se aventuró a fusionar una matriz blusera y filo jazzística –«Blues de Dana» fue uno de sus primeros temas– con algunos elementos de música andina. La melodía de «Sudamérica», con la que cierra esta singular «ópera en dos actos», tiene un aire pentatónico, al menos en su primer motivo, que la marcación rítmica refuerza con una determinación poco común en la música progresiva.

Al grupo lo encabezaban Gustavo Santaolalla y Ara Tokatlian. Los otros integrantes siempre dieron la impresión de complementar la tarea del guitarrista y el saxofonista, aunque sabíamos del talento de Horacio Gianello, cuyo método de batería circulaba entre los más inquietos, y de la sapiencia armónica del bajista Guillermo Bodarampé. En fin, todos ellos, bien juntos, conformaban una imagen un tanto misteriosa. Tenían una musa tan bella como célibe llamada Dana, un arsenal de instrumentos acústicos en plena era de enchufes y pedaleras y una innegable elegancia para tocar y cantar. Arco Iris fue quizás el primer grupo de rock nacional que planteó un verdadero mestizaje musical. Para ellos no bastaba con cantar rock en castellano: se debía sonar latinoamericano.

Hoy parece poco riesgoso un planteo de esta naturaleza. Pero en 1972, a tan pocos años del pronunciamiento de una cultura rock en la Argentina, el diálogo con las tradiciones, incluso con las más remotas del folclore, resultaba poco aconsejable en términos de identidad juvenil. En todo caso, Arco Iris sintonizaba con ciertas líneas de la vida cultural extrarrockera, en un gesto centrífugo que resultaría precursor de muchas cosas.

Si bien fue una publicidad de pantalones Lee lo que le facilitó una

difusión masiva, «Sudamérica» trascendió por su aspiración netamente *progresiva*: una obra conceptual, sostenida en un relato milenarista ambientado en la América precolombina –Nahuel y Amancay son sus «personajes»– y que, a modo de mensaje final, augura un futuro venturoso, allá donde los «Hermanos de la Nueva Aurora» vivirán en armonía con el Creador.

Es posible que este menjunje hoy nos resulte más próximo a las filosofías *new age* que al espíritu rebelde del rock, pero hay que ponerse en contexto. Que la paz universal tuviera su sede central en Sudamérica me trae a la memoria otra canción de este libro: «Canción con todos» de César Isella y Armando Tejada Gómez. No obstante el espacio de diálogo entre ambas, se interpone una diferencia política: mientras los hijos espirituales de Dana parecían estar huyendo de la Historia rumbo al Mito, aquello de «Salgo a caminar por la cintura cósmica del sur» se fundamentaba en un proyecto revolucionario. Como puede verse, «los 70» no se agotaban en una única dimensión.

Algo se está gestando
lo siento al respirar
es como una voz nueva
que en mí comienza a hablar
de pronto en el planeta
va quedando un lugar
donde los hombres podrán
seguir creciendo en paz.

Me detengo unos segundos en estos dos versos últimos: un sitio, Sudamérica, donde los hombres podrán seguir creciendo en paz. Es la paz preconizada por la contracultura, el cambio sin violencia, la utopía sin revolución. De todos modos, ninguna canción puede imponer por sí misma un significado afianzado en sus propias palabras. ¿Cómo no habitar la Argentina de 1972 y los años siguientes sin que la idea de algo gestante pudiera recortarse completamente del cuadro político de la época? Arco Iris lanzaba al viento un anuncio que cada cual oiría a su manera, pero difícilmente fuera de una trama discursiva que, como aquélla, estaba tan fuertemente impregnada de lo político.

En lo que concierne a su música, «Sudamérica» es una canción arrolladora. Santaolalla tiene un olfato infalible para componer temas

de vigor rítmico. Acá el estribillo es un virtual *ostinato* –son sólo dos compases que se reiteran ocho veces– que cruza lo autóctono andino con la fuerza del rock. Hay una versión de «Sudamérica» por el grupo Árbol que se puede escuchar como un deseo de continuar por esa senda de fusión.

«Café La Humedad»
(Cacho Castaña)

Escrito en 1972, este tango ostenta los rasgos de una partitura que, descubierta en el cajón de un compositor de la década del 40 mucho más tarde, en medio de una Buenos Aires ya modelada por otras formas de composición y escritura, hubiera salido a buscar un lugar en los repertorios del género menguante. La verdad es que si algo escaseaba en la filas del tango a principios de los 70, eso eran los estrenos. Para alegría de los tangueros, «Café La Humedad» fue un estreno con los atributos de una reedición; una novedad con gusto a viejo.

Con arreglo y dirección orquestal de Raúl Garello, Rubén Juárez lo llevó al disco en 1973. Todos ellos –autor, cantor y director– eran figuras de talento, pero el entorno general los hacía parecer un poco anacrónicos. Y tal vez ahí estuviera la clave del triunfo, al menos entre un público que se sentía algo desfasado en relación al consumo cultural de aquellos años: demasiado joven para evocar la época dorada del tango y un poco grandecito para sumarse a la celebración del rock.

Antes de convertirse en una especie de Sandro en mesa de saldos, Cacho Castaña fue pianista de tango –llegó a tocar en la orquesta de Oscar Espósito–, compositor, autor e intérprete. No desentonó en ninguno de estos rubros –al piano lo tocaba con habilidad desde los 14 años–, y como autor y compositor fue el responsable de, al menos, tres buenas canciones: «Qué tango hay que cantar» (con Rubén Juárez), «Tita de Buenos Aires» y «Café la Humedad». Esta última fue largamente popular, y aún figura en algunos repertorios. El propio autor la reserva para los momentos más potentes de sus shows.

Humedad… Llovizna y frío…
Mi aliento empaña el vidrio azul del viejo bar…
No me pregunten si hace mucho que la espero;
un café que ya está frío y hace varios ceniceros…
aunque sé que nunca llega,
siempre que llueve voy corriendo hasta el café
y sólo cuento con la compañía de un gato,
que al cordón de mi zapato lo destroza con placer.

Aunque esta oda al café intemporal por momentos parece un remedo de «Cafetín de Buenos Aires» o de «Café de los angelitos», no sería justo negarle cualidades. El tema de su letra cruza con eficacia varios amores. Uno de ellos, el que sobresale rápidamente, es el que muchos sentimos por el café como entidad porteña prototípica, heroicamente resistente a los embates de la globalización. Una resistencia difícil, que se pone a prueba constantemente. No hace mucho, los parroquianos del Británico, un cafetín emplazado desde hace añares frente a Parque Lezama, se movilizaron para protestar contra un empresario insensible que quería barrer con esa esquina de la ciudad tan querida. Unos años antes, con menos éxito, los clientes de La Paz de calle Corrientes habían intentado frenar una remodelación extrema de aquel monumento a la bohemia céntrica.

En fin, por suerte aún quedan unos cuantos «Café La Humedad» en Buenos Aires y algunas ciudades del interior, aunque no sabemos por cuánto tiempo más. Desde ese punto de vista, el tango de Cacho Castaña viene a reafirmar, en cada irradiación, nuestro amor por esa vieja institución citadina. Obviamente, el tango también refiere al amor romántico por la chica o noviecita que ya no vendrá, así como por la camaradería amical, con los muchachos de la esquina de Gaona y Boyacá.

Pero quizá la máxima declaración de amor que plantea «Café La Humedad» sea al tango como modo de enunciación de los sentimientos. Cacho Castaña toma para sí los argumentos chauvinistas con los que los tangueros suelen interpretar la decadencia del género. Reconvierte el anacronismo de su estilo en un gesto desafiante, logrando una atmósfera general muy fiel a la tradición musical en la que la canción desea inscribirse. Digamos que Cacho Castaña com-

pone un tango hecho y derecho, sin preocuparse por sonar modernista, salvo quizá por el empleo de algún acorde menor con novena y las abundantes dominante con séptima. La melodía, particularmente la de la primera parte, tiene vuelo. Según confesó su autor, el tema nació de una tarde de guitarra, no de piano.

La interpretación que hizo Roberto Goyeneche resultó ser un gran aval, al que Cacho retribuyó componiendo «Garganta con arena», de dudoso resultado. De cualquier manera, la versión del Polaco no agrega mucho a la de Rubén Juárez; ahí estaba todo dicho, prácticamente. En fin, no podemos ignorar que la figura de pícaro porteño que Cacho Castaña representa tan animosamente ha hecho lo suyo en la difusión de sus canciones. En «Café La Humedad» hay mucho de autobiográfico. El autor se presenta como un pecador –«sábado con trampas», «dominó con trampas»– al que sólo puede redimir su sentimiento por el viejo café, cosa que efectivamente sucede, ya que el pícaro y el café se exculpan mediante un pacto sellado por la melancolía:

Café la Humedad, billar y reunión;
dominó con trampas ¡qué linda función!
Yo simplemente te agradezco las poesías
que la escuela de tus noches
le enseñaron a mis días.

«Si se calla el cantor»
(Guarany)

Si bien esta canción fue grabada en 1970, como parte del álbum *El potro*, su año de referencia es 1973. Fue entonces que se estrenó la película *Si se calla el cantor*, protagonizada por Horacio Guarany, Olga Zubarry y Luis Medina Castro. La película cuenta la historia de un trabajador minero que escapa de la explotación laboral y se consagra al canto. En su crítica para *El Cronista Comercial*, César Magrini fue lapidario: «¡Que se calle, nomás!»

He aquí un caso curioso: Enrique Dawi dirigió una película cuyo fundamento era una canción bastante popular. Débil en su guión, el único atractivo del filme consistió en llevar al campo de la diégesis audiovisual ya no sólo lo que «decía» la milonga de Guarany –poco narrativa, por otra parte–, sino incluso algunos elementos de la biografía del astro del folclore, toda vez que su propio padre había sido hachero en La Forestal. En definitiva, no otro que Horacio Guarany era el cantor de la ficción de Dawi. Estamos acostumbrados al trayecto inverso, cuando de una película triunfante se desprende un tema musical. Aquí sucedió lo inverso: la poderosa presencia de «Si se calla el cantor» en el gusto de la gente hizo que el cine tratara de aprovechar la fortuna de la canción.

Milonga contestataria, pieza clave en el repertorio de un cantor de larga militancia comunista, «Si se calla el cantor» fue el caso testigo de la prohibición en tiempos de represión. Nació durante una dictadura «blanda» y sobrevivió a una dictadura sangrienta. Su letra evidenció una situación difícil para los artistas de folclore de militancia política, a la vez que advirtió, trágicamente, sobre el porvenir, un poco a la manera de una profecía autocumplida. El cantor finalmente debió callarse, irse de la Argentina.

Afortunadamente, no hay mal que dure cien años. Guarany volvió del exilio y siguió batallando con su repertorio más característico –«De tanto beber el vino», «Caballo que no galopa», «Canción del adiós»–, del que siguió destacando «Si se calla el cantor». Sin embargo, la canción había tenido su cuarto de hora allá por comienzos de los 70, cuando el disco de Guarany, la película de Dawi y la versión de Hugo del Carril –quien prefirió cantar «los gorriones del pueblo» en lugar de «los gorriones del puerto»– habían formado un poderoso tándem.

En efecto, el tema quedó demasiado ligado a esos años como para que su vigencia no se viera afectada por el paso del tiempo. Hoy se recuerda «Si se calla el cantor» sin escucharla. Se trata, entonces, de un recuerdo restringido. Fue un himno con fecha de vencimiento, apegado al tiempo que lo vio nacer, como de alguna manera también sucedió con «El pueblo unido, jamás será vencido» de Quilapayún en el Chile de Salvador Allende o «Al desalambrar» del uruguayo Daniel Viglietti. En otro plano, podemos pensar en las canciones de la Guerra Civil Española, como «Los dos gallos» y «El tren blindado». De

todos modos, el anclaje a un momento político en particular no necesariamente le resta importancia a una canción. Sería aventurado afirmar que las buenas canciones son sólo aquellas que no envejecen. Por lo demás, no sabemos cómo juzgará el futuro el gran opus de Guarany.

Si se calla el cantor calla la vida
porque la vida, la vida misma es todo un canto.
Si se calla el cantor, muere de espanto
la esperanza, la luz y la alegría.

Enaltecer el acto de cantar es algo antiguo, y a la vez algo entrañable para la cultura argentina. Refiriéndose al gaucho Martín Fierro, que se expresaba exclusivamente a través del canto, Leónidas Lamborghini nos señala que el canto es la gran argucia del corazón para conmover a los demás. Ésa es la razón por la cual el poder le teme: el canto es tanto un fin como un medio. Aquí Guarany nos brinda una imagen tierna del cantar, que en realidad implica un reto, como si dijera: «A ver si se animan a impedir que yo cante». En el tango se dice «cantar las cuarenta», decir la verdad a través de la argucia de la canción.

El canto establece una relación empática con el auditorio, el que una vez cautivado oirá aquello que deba ser dicho. Ingeniosamente, Guarany refuerza el sentido de peligro al sugerirnos que no es inverosímil que el cantor calle. En efecto, eso puede suceder. Sucedió con Yupanqui, con Hugo del Carril y con otros censurados por los gobiernos de turno. Y finalmente sucedería con el propio Guarany: suprema ironía en la historia de esta canción. Desde el primer verso, su autor se refiere a una acción hipotética, pero sin apelar al modo potencial. No dice «Si se callara el cantor…» Opta por un modo de sentencia coloquial, más realista:

Si se calla el cantor se quedan solos
los humildes gorriones de los diarios
los obreros del puerto se persignan
quién habrá de luchar por su salario.

Por momentos, la canción adquiere estatura de versículo. El cantor se deja llevar por sus versos, éstos parecen cantarlo a él. Una milonga política se vuelve entonces una milonga mística:

Si se calla el cantor muere la rosa
de qué sirve la rosa sin el canto
debe el canto ser luz sobre los campos
iluminando siempre a los de abajo.

Con influencias de Armado Tejada Gómez –Guarany siempre lo admiró– y un tono perfecto para peñas, «Si se calla el cantor» fue tal vez la mayor canción de protesta de su tiempo. Actualizó el sentido político de la gauchesca y lo puso a circular entre las industrias culturales de la década del 70.

«Sencillito y de alpargatas»
(Moreno Palacios)

El nombre de Omar Moreno Palacios destaca en la música criolla surera, tan pródiga en la discografía de los 60 y 70 (pienso en tantos LPs que por entonces grabaron Suma Paz, José Larralde, Alberto Merlo, Argentino Luna y Carlos Di Fulvio). En su cifra «Provincia de Buenos Aires», Moreno Palacios se narra a sí mismo:

No quiero nada de balde
y lo que es mío lo quiero,
como argentino y surero…
provincia de Buenos Aires.

Sin embargo, de su cosecha no escogí un tema de raíz bonaerense, sino un gato. Hasta donde se sabe, el gato nació en la región central del país. La sabiduría folclórica de Omar Moreno Palacios no parece tener límites. Su obra, en general poco conocida, contiene cifras, estilos, huellas, milongas, rancheras, triunfos y polcas. ¿Qué hace allí un gato *mis-mis*, como se lo llamaba originariamente? Bueno, al gato se

lo baila en distintos lugares. Anda de acá para allá, como el animal que el genérico evoca. Por lo tanto, no estamos frente a una danza ajena a los gauchos: su irradiación por los campos argentinos ha sido bastante generosa. Sólo es cuestión de que reine la alegría y las ganas de bailar. Pícaros y alegres, generalmente compuestos en modo mayor y siempre en compás de 6 por 8, los gatos se asemejan un poco a las chacareras. Al menos comparten su espíritu festivo.

Este gato refiere, con cierto efecto metonímico, a la vivienda propia, modesta pero muy querible. La imagen de la vivienda propia como indicadora de condición social ha sido bastante frecuente en el cancionero argentino. La encontramos, indirectamente, en «Casas más, casas menos» de los Hermanos Ábalos. Canta Moreno Palacios:

Sencillito y de alpargatas
es mi rancho les prevengo
porque no conozco prenda
que no se parezca al dueño.
El humo de noches largas
se ha agenciao p'al cielo raso.
Sencillito y de alpargatas
es mi rancho les prevengo
porque no conozco prenda
que no se parezca al dueño.
Y se le ha aplanado el piso
con mudanzas de malambo.

He citado las estrofas segunda y tercera, las más conocidas. Estas estrofas son musicalmente idénticas, con lo cual se invierte la habitual proporción numérica entre primer tema y estribillo. En otras palabras: todo aquí parece ser *estribillo,* en el sentido que solemos darle a este término. Esto es así en la forma del gato, con sus sextinas *a la* Martín Fierro y sus partes de tres estrofas cada una. No hay duda de que Moreno Palacios se mueve, tanto aquí como en otros tramos de su obra, dentro de modalidades que conoce al dedillo.

Mezcla de recopilador y creador, de científico del folclore e intérprete del género, Moreno Palacios, que se define como discípulo de Mario Pardo, recogió las banderas del tradicionalismo en un momento de fuerte impugnación de las tradiciones, cuando todo proyecto mar-

cado por el signo de la renovación parecía despertar más interés que la interpretación de los estilos del pasado.

Para mucha gente de mi edad, la figura de Omar Moreno Palacios formaba parte de un paisaje tradicionalista poco atractivo. Recuerdo su participación en televisión; primero en *Asado con cuentos* y más tarde, en 1976, en el ciclo *Estancia Las Batarazas*. El hombre andaba siempre con sus atuendos gauchescos, pañuelo al cuello y guitarra al hombro. Hablaba con la gracia rimada del decir criollo, contaba chistes y los rubricaba con una sonrisa burlona y un tanto enigmática. El efecto que este tipo de representación del «ser nacional» producía en nosotros no se diferenciaba demasiado de la repulsa que sentíamos al ver, sólo de pasada, «Grandes valores del tango». No nos sentíamos parte de esa Argentina de estampas nacionalistas, y menos aún desde que los militares del 76 quisieron adueñarse de ese imaginario. Sin embargo, algo había en Moreno Palacios que lo desigualaba del resto. Mucho después, mejor dispuesto para separar paja de trigo, descubrí su talento compositivo y autoral, su entrega honesta al rescate de una música y una poesía que bien podían oficiar de puertas de entrada a toda una filosofía de vida.

El autor de «Sencillito y de alpargatas» es un artista exquisito, si por ello entendemos rigor y maestría para interpretar lo popular. Sin la afectación con los que otros no paran de denunciar los olvidos sobre ellos perpetrados —afortunados olvidos, muchas veces—, Moreno Palacios lleva una vida más bien retirada. Pasa las horas en su campito, leyendo con pasión bibliográfica y criando caballos con esmero gauchesco. Así responde, desafiantemente, al dilema sarmientino entre civilización y barbarie. De vez en cuando se lo escucha por radio. La otra vez lo pesqué en Radio Provincia, leyendo un fragmento de *Don Segundo Sombra*. Y más adelante pasó algo de folclore brasileño, del sur de Brasil, si mal no recuerdo. Por suerte, varios músicos jóvenes —me consta que algunos de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP— saben de su existencia y han empezado a estudiar su obra.

Además de la versión del propio compositor, se puede escuchar gratamente lo que el Dúo Socavón, Lilian Saba, Hilda Herrera y Suna Rocha han hecho con «Sencillito y de alpargatas». Y vaya un aplauso para el arreglo a dos voces con el que Wagner-Taján rinden homenaje a una canción y a su valioso autor.

«Hoy te queremos cantar»
(Mellino-Moretto)

En esa sorprendente fuente de recuerdos y actualidades llamada *You Tube*, donde lo célebre sublime convive con la más ignota banalidad, se pueden ver algunos videos del grupo Alma y Vida. Entre ellos, «Hoy te queremos cantar». Quien lo subió no dudó en reforzar una referencia de la que se abusó en su momento, cuando la canción saltó al espacio público: la referencia al Che Guevara como ejemplo de compromiso político. Fue por eso que el Comfer de la última dictadura agregó la canción a su listado de prohibiciones.

En realidad, la ilustración a la que me refiero parte del famoso retrato que el fotógrafo Rubén Korda le hizo al Che, y sigue con fotografías del Padre Mujica, Héctor Oesterheld y sus hijas, Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, todos ellos –excepto Mujica, asesinado por la Triple A– desaparecidos por la última dictadura militar. La música de «Alma y vida» teje un fondo de emoción complementario; o mejor dicho, al revés: «Hoy te queremos cantar» se hace presente al compás de un cortejo de imágenes. Así se remarca un sentido con tanta determinación, y en un momento del país tan sensible a la memoria de los años 70, que parece vano y hasta caprichoso aventurar otra interpretación. Si algunas canciones han ido virando su significado al ritmo de los tiempos, la que en 1972 escribieron Carlos Mellino y Gustavo Moretto sigue inconmoviblemente asociada a la heroicidad del Che y a la juventud politizada. Con tono de epopeya, su letra habla de lucha y canto, sin que falte el vía crucis del mártir:

Adiós,
Buscaré tu huella
Adiós.
Y adentro de mí cantaré,
cantaré al recordar,
que tu lucha no morirá jamás.
(Debimos luchar).

Hay cosas que no verás más
porque ya no estás.
(Debimos luchar).
Porque te cegaron
como un lirio con sus gotas de metal.
Como a un río te dejaron
sangrando en la ciudad.
Todos debimos caer
caer sin poder llorar.

Sigue un estribillo de ritmo marcado, con cuatro tiempos a tierra tan entusiastas como los de «Yellow submarine» de Los Beatles. Una primera persona del plural viene a sustituir ese sentimiento de culpa de las primeras estrofas. La memoria ha triunfado sobre el olvido, no sin alguna cuota de voluntarismo:

Hoy te queremos cantar
nadie te puede olvidar,
vos estás vivo en todos, todos,
como un sol.

¿Y la música? Alma y vida pertenece al historial del rock nacional, claro que sí. Pero nunca ocupó un lugar central en las narrativas del género. Siempre estuvo entre el rock y el jazz. Cuando otros grupos y solistas buscaban inspiración en las fuentes del pop canónico, ellos prefirieron Blood, Sweat and Tears, Chicago y bandas por el estilo. La trompeta de Gustavo Moretto y el saxo tenor de Bernardo Baraj recordaban más a los ensambles de jazz que a las formaciones de rock. En cierto modo, Alma y vida pareció sintetizar el período inmediatamente anterior al rock nacional, cuando en La Cueva aún no se había producido el relevo generacional, con las nuevas aleaciones de los 70.

«Hoy te queremos cantar» fue el himno a un actor social y político romantizado; una canción para corear en nombre de una generación en el momento mismo en que esa generación, según todo parecía indicar, estaba protagonizando la Historia. Fue un tema sin resignación ni nostalgia. Pienso en las interpretaciones libres que Carla Bley y Charlie Haden hicieron de temas de la Guerra Civil Española o las que saludaron a la Revolución Cubana. No lejos están los discos

más políticos de Gato Barbieri, al que los músicos de Alma y vida conocían perfectamente.

Vuelvo a escucharla después de muchos años. Si bien no me impresiona demasiado –siempre me gustó más «Del gemido de un gorrión»–, me sirve para verificar la justeza instrumental del grupo, la calidad del arreglo y la singularidad del *sforzato* vocal de Carlos Mellino.

«Cuando ya me empiece a quedar solo» *(García)*

Si «El oso» fue la primera canción de fogón del rock nacional, los LPs de Sui Generis conformaron el núcleo sentimental de aquel repertorio de felices primaveras. Sin embargo, la canción que más me interesa del dúo no es precisamente un tema fácil, de esos que se resuelven con tónica y dominante.

No se me ocurre otra forma de empezar a hablar de «Cuando ya me empiece a quedar solo» que no sea mencionando sus acordes y su forma poco previsible. Son elementos que destacan inmediatamente. Así fue siempre. No bien volvió del exilio, en 1982, Mercedes Sosa reparó en la exquisita factura del tema y lo cantó con el compositor acompañándola al piano. Más tarde, Fito Páez comparó su movimiento de acordes con los que solía emplear Horacio Salgán en sus composiciones. Adrián Iaies eligió la canción para cerrar, a modo de réquiem jazzístico, uno de sus mejores discos. Y el propio Charly le relató a la periodista Maitena Aboitiz la génesis armónica de una canción por la que siempre sintió particular predilección: «La hice toda como si fuera un ejercicio de *voicing*, de poner armonía. En vez de tocar un acorde con un piano, hice que cada nota fuera un instrumento».

Escrito en Sol menor, el tema sigue, con la excepción de algún intercambio modal, uno de los itinerarios previstos por la armonía clásica. Si se presta atención al itinerario del bajo, éste nos lleva de paseo por el período barroco, enseñándonos dónde están las puertas que conducen al clasicismo. Toda la melodía parece estar sometida a la lógica armónica, arborescente en los finales de frase. Por ejemplo, la

línea dice «… y un cigarrillo en la boca», y sobrevienen cinco acordes –ninguno de ellos alterados–, con el canto melismático aplicado a la palabra *boca*. En la segunda parte, súbitamente eufórica, acordes mayores de cuño *rocker* nos transportan a un ámbito tonal diferente, pero por poco tiempo.

He aquí un Charly de conservatorio, por más modestas que, en la escala de la formación académica, hayan podido ser las aulas de Thiabaud Piazzini donde el joven enamorado de Los Beatles aprendió a tocar el piano en las partituras de Bach, Haydn y Mozart. ¿Alardes de un joven que sabía más armonía que la mayoría de sus pares de música progresiva? Tal vez. De cualquier manera, el milagro de Sui Generis fue saber aprovechar los pasajes secretos que unían al rock con la música clásica: el arte compositivo de Charly, la excelencia vocal de Nito, la calidad en la ejecución… No siempre las lecciones del conservatorio arden en la pira iconoclasta del rock; pueden metabolizarse en una sensibilidad cuya radicalidad es manifiesta, aun en el bucólico Sui Generis.

Respecto a la forma, en lugar de reiterar una misma sección hasta la llegada del estribillo, Charly prefiere una secuencia más arriesgada. En realidad, únicamente las estrofas segunda y cuarta son idénticas en términos musicales. Sintetizando, la forma es *A A'B A'C D*. Imagino que el arreglador Gustavo Beytelmann debió meter mano, como corresponde, en la idea orquestal del tema, que es bastante rica, particularmente en las partes A' y C. Es cierto que, en el rock de principio de los 70, no sonaba raro que a una estrofa escuetamente musicalizada le siguiera otra con orquesta de cuerdas. ¿No fue ésa la principal lección *Beatle* que los 70 recogieron y desenvolvieron? Mutatis mutandis, aquí un bandoneón abre y cierra el tema. ¿Debe llamarnos la atención? 1973: el tema de la identidad nacional penetraba en todas partes.

Tampoco era infrecuente que un joven imaginara un futuro desangelado. Salvo Los Beatles, con su optimista «When I'm sixty four», los músicos de rock desprecian la idea de la propia vejez, apoyados, en parte, en el mito de la muerte joven. En la axiología del rock, la vejez califica malamente, exceptuando a los viejos intérpretes de blues del Mississippi o a los escritores beats sobrevivientes de la heroína. A los 22 años, Charly García dibujaba un paisaje de vejez desolada:

Tendré los ojos muy lejos
y un cigarrillo en la boca
el pecho dentro de un hueco
y una gata medio loca
un escenario vacío
un libro muerto de pena
un dibujo destruido
y la caridad ajena.

Ocupa el centro de ese escenario un hombre al que sus sentidos ya no lo relacionan con el mundo. Ésta sería una obsesión en las próximas canciones de Charly: la falta de sintonía, la dificultad para comunicar y para entender. Una obsesión *a la* Mc Luhan, en un mundo paradójicamente más conectado que nunca:

Un televisor inútil
eléctrica compañía
la radio a todo volumen
y una prisión que no es mía.

Oscar Conde ha señalado que si existe *un* tema general que atraviesa toda la obra de Charly García, ese tema es el de la soledad. Es verdad, ya en las primeras canciones de Sui Generis –«Canción para mi muerte», «Confesiones de invierno», etc.–, la soledad se plantea como derivación lógica de una incomprensión radical. En referencia a la canción que ahora comento, Charly afirmó haberse basado en la soledad de Greta Garbo y Gloria Swanson. También declaró haber sentido que la canción de su juventud predecía hechos de su porvenir. Pues bien: ¿acertó Charly en el modo de imaginar su propio futuro?

El regreso a esta canción nos sorprende cuando Charly, recién salido de una cura por intoxicación, avisa que volverá a cantar en un estadio. En buena hora: se lo ve saludable, atento a los ensayos, con ganas de escribir y tocar. Pero está claro, como el periodista Mariano del Mazo le apuntó al propio Charly, que el ídolo no se ha quedado solo.

Como una bomba de tiempo que finalmente no explotó, aquella canción del 73 sigue hablándonos de una vejez incierta, quizás exorcizada para siempre con la mística del rock.

«Cantata de los puentes amarillos»
(Luis Alberto Spinetta)

Esa tapa… Tan indócil, tan poco ubicua. Nació condenada al desgaste precoz, a ser un objeto mal tratado por el tiempo. Fue diseñada por Juan Orestes Gatti sobre una idea de Spinetta. Los productores y los vendedores no querían saber nada, pero cuanto más le decían, más testarudo se ponía El Flaco, convencido de que la provocación del nuevo disco debía notarse desde su propia materialidad. Con los años, el soporte CD se salió con la suya, poniendo en cuadro el reto visual de Gatti-Spinetta. Y descubrimos que, al fin y al cabo, la tapa no era tan importante. A la larga, la perennidad de la cubierta resultó ser inversamente proporcional a la longevidad del contenido.

Cada vez que en los medios especializados se menciona el disco *Artaud*, la atención tiende a recaer sobre su canción fetiche. Si bien todo el álbum, relacionado con la obra del poeta, dramaturgo, actor, director de escena y ensayista francés Antonin Artaud, está estampado por un ánimo introspectivo, «Cantata de los puentes amarillos» resulta ser el núcleo «duro» de la obra. Allí están las frases más memorables, como aquella que revierte la moraleja del tango:

Aunque me fuercen
yo nunca voy a decir
que todo tiempo pasado fue mejor
mañana es mejor.

Verde y amarillo eran los colores del surrealismo, según Artaud. Verde, con destellos amarillos en sus ángulos y dos pequeños retratos fotográficos del loco francés: así era la tapa original. Los puentes amarillos eran Van Gogh, tal como lo certificaría un paseo por Arles o por los museos que guardan la obra del «suicidado por la sociedad». A propósito de esto último, Spinetta escribió un manifiesto de rock parafraseando el ensayo de Artaud sobre Van Gogh: «Rock, música dura. La suicidada por la sociedad». Lo dio a conocer la noche que presentó

el disco en el teatro Astral. Unos años después, Miguel Grinberg lo reprodujo en su libro *Cómo vino la mano*. En fin, he aquí un encadenamiento de citas y referencias.

Habría que rastrear el asunto con más cuidado, pero sospecho que fue a partir de esta canción que la poética de Spinetta quedó asociada, al menos en la verba taxonómica de críticos y periodistas, al surrealismo. También se habló de «hermetismo», aunque el hermetismo, si nos ubicamos en el terreno de la literatura y la filosofía, es otra cosa. Mejor surrealismo, entonces.

Ah, ah ah ah… ahahah ah ahah
Todo camino puede andar todo puede andar…
Con esa sangre alrededor no sé qué puedo yo mirar
la sangre ríe idiota como esta canción, ¿ante qué?
ensucien sus manos como siempre
relojes se pudren en sus mentes ya
y en el mar naufragó
una balsa que nunca zarpó
mar aquí, mar allá.
En un momento vas a ver
que ya es la hora de volver
pero trayendo a casa todo aquel fulgor
¿y para quién?

Evidentemente, no se trata de un comienzo ordinario. Con lo transcripto cualquiera hubiera escrito una canción entera, y no de las fáciles. Pero esto es sólo el comienzo. Restan otras secciones relativamente autónomas. Un claro punto de inflexión, con cambio de tonalidad incluido, es el siguiente:

Sube al taxi, nena
los hombres te miran
te quieren tomar
ojo el ramo, nena
las flores se caen, tenés que parar
vi la sortija muriendo en el carrusel
vi tantos monos, nidos, platos de café
platos de café, ah.

El proceso de estructuración de un tema tan remiso a la repetición de sus materiales es francamente insondable. Más provechoso es pensar esta canción como una miríada de ideas, fragmentos de textos –algunos subrayados en la edición de *Cartas a Theo* que el joven artista devoraba, entre el libro y la guitarra–, registros entre literarios y orales y, ya en el plano de la música, módulos armónicos más o menos relacionados con la tonalidad de La mayor. Los materiales se suceden más por contigüidad que por continuidad. En plena época de rock sinfónico –1973–, Spinetta expresaba en clave intimista el deseo de una generación por convertir la música popular en algo sofisticado y a la vez visceral.

Como en casi todo el disco, Spinetta estuvo aquí solo con su voz y su guitarra. (Emilio del Guercio, Rodolfo García y Carlos Gustavo Spinetta, hermano de Luis, colaboraron en otros temas). Firmó como Pescado Rabioso, cuando el grupo ya no existía: así proclamó, retador, una dirección autoral tanto presente como pasada. ¿Podría resolver él solo las cuestiones performativas de su música? Parece que sí pudo.

Ya por entonces Spinetta era un guitarrista bastante eficaz, que nunca se conformaba con los acordes en su disposición usual. Cantante extraordinario, también era un discípulo cismático del jazz. Las acentuaciones rítmicas –especialmente en la segunda parte– lo emparentaban con la música improvisada. Además, la génesis de esta canción pareció estar, justamente, en un acto de creación libre. La revista *Pelo* así lo entendió al ponderar el álbum en su conjunto, afirmando que se trataba del LP «más libre y hermoso». Aunque tuviera el aspecto de una obra muy pensada, lo más factible es que «Cantata…» haya sido el hallazgo de un Spinetta entregado al pleno ejercicio de libre asociación, como más claramente sucedió en «Por». De ser así, tendríamos aquí dos poderosos ascendentes: el jazz y el surrealismo.

Inconcebible frontera adentro de la música popular, «Cantata de los puentes amarillos» nos habla de una apuesta muy osada. Y de la creencia de que, así como Rimbaud pensaba que el descalabro de la palabra podía cambiar el mundo, la canción rock podía sabotear el convencionalismo de aquella música popular que los medios difundían hasta la exasperación.

El rock debía ser antiburgués, como lo había sido Antonin Artaud.

El rock debía derribar los lugares comunes, ser inesperado e impertinente. Debía mostrarnos la locura del mundo, denunciar su lógica perversa. Así pensaba Spinetta. Y así siguió pensando, si bien su gran disco pretendió ser, según sus propias palabras, un antídoto contra la desesperación que podía apoderarse de nosotros si nos dejábamos atrapar por la obra de Artaud. Veneno y antídoto en un mismo envase.

Inquebrantable en su vanguardismo, Spinetta no cedió, no hizo concesiones, no intentó moldearse al mundo. Cuando en los años 80 el pop terminó de fagocitar la energía del rock, él quedó un tanto aislado, en su mundo irreductible. En cierto modo, el más testarudo de los rockeros argentinos nunca abandonó los puentes amarillos. Ése fue su verdadero manifiesto. No dejó de buscar inspiración fuera del rock, para luego volcar lo hallado –alguna lectura reveladora, casi siempre– en nuevas canciones.

«Estoy aquí parado, sentado y acostado» *(Lernoud-Abuelo)*

Miguel Abuelo fue el primer expatriado del rock nacional. A fines del 71 anduvo por Madrid; de allí partió en dirección a Barcelona. Obviamente, los aires del franquismo no le cayeron nada bien. A fin de cuentas, había querido emigrar de la Argentina porque estaba cansado de la violencia con la que el régimen de Onganía discriminaba a los jóvenes de aspecto poco convencional. Finalmente, recayó en Londres, como un Caetano sin fama. Y terminó en Francia, donde con un elenco de músicos argentinos emigrados grabó un disco cuyo recuerdo hoy genera una admiración perenne: *Miguel Abuelo et Nada*.

Si bien el año de grabación del LP fue 1975 y la canción que me interesa comentar se basó en un tema de Pipo Lernoud presumiblemente bastante anterior («Pipo, la serpiente»), me detengo en 1973, el año en que Miguel decidió llevar a un estudio de grabación una serie de canciones nuevas. Allí reunió una formación de guitarras, bajo, batería, cello, sintetizadores, quena, armónica y voces en abundancia.

Coincidentemente con la presentación de *Artaud* en Buenos Aires, Miguel profundizó en Europa su relación con la poesía posterior a Rimbaud y Lautreamont. Y algo más: según constata su biógrafo Juanjo Carmona, la filosofía sufí lo había cautivado desde sus primeros escarceos en la Buenos Aires de los 60. En aquel momento tomó contacto con practicantes del sufismo pero no encajó muy bien en la disciplina de despojamiento. Tampoco en la relación maestro-discípulo que la corriente promueve. En todo caso, Miguel se sentía atraído por la poesía aforística de los sufíes.

Guarnecido de un bagaje literario y conceptual más bien heterogéneo, forjado por la Era Acuario y cierto orientalismo de cuño contracultural, el *rocker* sufí convirtió la voz en instrumento punzante. Como un derviche alucinado del siglo XII, Miguel Abuelo cantaba:

Ya he perdido el olor de los duraznos.
Mis ojos ven fantasmas en la gente al pasar…
ya he cambiado de piel en estos días.
Hoy soy otro, y cuando paso no me ven.
El tiempo al borrarse por mis dedos no me duele.
Mi cara en el espejo ya no tiene aquel color.
Ya no reconozco la calle en que camino.
El lugar donde duermo ya no es más mi lugar.

Al transcribir parte de esta canción se me ocurre, por un momento, que bien podría ser cotejada con alguna letra de tango. Sin embargo, la ocurrencia pasa enseguida. Para desalentar toda comparación basta con reparar en esa idea, ciertamente muy poco tanguera, de un yo descentrado, salido de sí. Un yo que carece de pasado, y por lo tanto es insensible a todo sentimiento de nostalgia. Por eso puede escribir:

Las cosas que yo veo son cosas sin historia.
Sin tiempo y sin memoria, son cosas nada más.
Yo estuve muy solo, pero solo sin recuerdos.
Yo estuve muy solo, pero solo y nada más.

También me viene a la memoria «Los ejes de mi carreta» de Yupanqui y Risso, aunque en la ascética poesía de esta milonga se alude a un dolor pasado. Como sea, conociendo el interés de Miguel

por el folclore –«Vidala para mi sombra» había formado parte de su repertorio de adolescencia–, ninguna asociación de este tipo puede sonar descabellada. Verdadero trovador moderno, Miguel bebió de diversas tradiciones poéticas y musicales. Pocas letras del rock nacional –si acaso existe alguna otra– pueden sostenerse tan dignamente sin música como la de «Estoy aquí parado, sentado y acostado». Debe ser por eso que, más allá de sus pequeños hallazgos musicales y su expresiva voz, los estribillos que Miguel escribió son memorables, como estos dos versos en cuatro compases:

Estoy aquí parado, sentado y acostado.
Me han crucificado pero todo viene igual.

La melodía, que en su mayor parte proviene de las tríadas de sus principales acordes, está en Re mayor, lo que significa que su sonoridad es la de las cuerdas al aire de la guitarra, instrumento que Miguel apenas sabía tocar. Con la sencillez de un coplero y la extrañeza de un poeta *maldito*, ofreció la canción a sus músicos para que la concluyeran con una larga cadencia instrumental, hasta alcanzar la duración de 9:18. Partiendo de la transparencia tímbrica de una voz con guitarra, la música se vuelve densa a medida que se carga de sonoridades acústicas (un cello) y eléctricas (los riffs de guitarra del final). A las coplas originales escritas con Lernoud, Miguel le agregó una serie de apotegmas, un poco a la manera de «Imagine» de John Lennon:

No tengo nombre.
No tengo amigos.
No tengo lenguaje.
No tengo verdad.
No tengo altura.
No tengo Dios.
No tengo a nadie para llorar.
Éste es mi cuerpo.

En la portada del disco se ve a un Miguel Abuelo de cabellos largos, chaleco emplumado, barba de un par de días y un niño en brazos. Parece decirnos: «Aquí está mi cuerpo». Es el retrato en color de

un artesano medieval; o de un músico vagabundo. Al despojarse de tantas certezas –«No tengo lenguaje/ no tengo verdad…»–, Miguel vivió su cuerpo en plenitud, entrando y saliendo de su yo. Cuando unos años después arribó a Ezeiza, en plena dictadura militar, algunos creyeron que se trataba de un marciano.

«El otro cambio, los que se fueron» *(Nebbia)*

Junto a Charly García, Litto Nebbia fue uno de los primeros compositores argentinos de rock capaz de pensar una canción a partir del piano. Así, sentado al piano que su madre tenía en Martínez, Nebbia concibió «El otro cambio, los que se fueron», canción con la que finaliza el lado A de *Muerte en la catedral,* un álbum decisivo en su vida artística. Él mismo definió ese disco como un intento de salirse del rock como género, para extenderse hacia otros campos. Recién constituido su trío cuasi jazzístico con el contrabajista Jorge González y el baterista Néstor Astarita, el rosarino podía, con sólo 25 años de edad, hacer una suerte de balance artístico, mientras proponía, con alternancia de guitarra y piano, un camino novedoso que, un año más tarde, el acreditado *Melopea* terminaría de señalizar.

Corta un pedazo de torta y dame
vamos hasta la esquina a ver qué pasa
todo está en orden, como es costumbre,
si algo ha cambiado eso es nosotros
el otro cambio, los que se fueron.
El mismo humor con aire grotesco
sigue sonando por los cafetines,
antes por cuentos del gordo salveiro
y hoy por su hijo
si algo ha cambiado eso es nosotros
el otro cambio los que se fueron.

La apelación a personajes del cotidiano que ya no están –más adelante se menciona a un tal «viejo Luis y su poesía rata»– es una marca de tango. De cualquier manera, no faltan aquí elementos ajenos al universo de la canción porteña tradicional. Por ejemplo, el coloquialismo del comienzo se independiza de las imágenes de buena parte de los tangos. Eso de «vamos a la esquina a ver qué pasa» convive mejor con las letras de Manal que con las de Contursi.

Por otra parte, la sentencia del estribillo no parece tributaria del *ethos* melancólico del tango. Supimos entonarla hasta el cansancio, pero sin saber con exactitud su significado: «Si algo ha cambiado, eso es nosotros/ el otro cambio, los que se fueron…» ¿Era una letra sobre el exilio *avant la lettre*? Si hemos cambiamos nosotros y los otros también, ¿qué fue lo que no cambió? Seguramente el impertérrito andar del cine («toda la gente sigue parada/ siempre durando…»), el mismo humor con aire grotesco de los cafetines, la calle que no acusa mayores transformaciones… Rebusco los temas del cambio y la ausencia y me reencuentro con «Nada». En ese tango de Dames y Sanguinetti la ausencia está delatada por la decrepitud de la casa. En el tema de Litto Nebbia, por el contrario, las cosas no envejecen; la ausencia es un hecho mental, completamente inmaterializado. «Todo está en orden, como es costumbre»: ¡qué inquietante es ese verso! Según me explicó el propio Litto, su intención fue reflejar a esa gente que no cambia, de hábitos más bien conservadores, típica de cualquier barrio en cualquier ciudad.

Esas inversiones armónicas, tan complicadas de tocar en la guitarra, fluyen desde el piano con cierta naturalidad. Ciertamente, Nebbia creó otras buenas melodías, pero tengo la impresión de que ésta es la mejor. Con un fraseo que le es propio –de genealogía beat, tal vez, pero definitivamente aquerenciado en la canción argentina–, Nebbia construye una línea amplia, de acentuaciones irregulares y cadencias periódicas acaso más fáciles de recordar que de cantar. Hacia el final, una súbita modulación cambia la armadura de clave y la voz de Nebbia, siempre un poco al límite de su registro, se desata, como si recuperara por un momento su identidad de *rocker* originario.

Por supuesto, el embrujo de esta música le debe mucho al perfecto ajuste entre la voz, el piano y la sección de cuerdas –más un corno y un arpa– arreglada por Rodolfo Alchourrón y liderada por el violinista Antonio Agri. Nebbia recuerda a Alchourrón como a un verda-

dero arreglador/compositor: no escribía un arreglo para lucirse más que la melodía de la canción, sino para narrar una especie de contrapunto intrínsecamente derivado de la propia canción.

Agri, Alchourrón… Nombres que acreditaban por sí solos el desplazamiento estilístico de Nebbia, sin duda transgresor para 1973, aunque no debemos perder de vista, como plano de referencia internacional, el sonido de la balada rock orquestada. Pienso en Paul McCartney cantando «A long and winding road». También pienso en el disco *Madman across the water* de Elton John; o en alguna cosa de Carole King, muy apreciada por Nebbia en esos años. En todos estos casos hay una progresión dramática: de la voz suavemente acompañada por un piano al *tutti* de las cuerdas o de una orquesta completa.

En su recapitulación del rock nacional titulada *Moda y Pueblo*, Fito Páez interpretó «El otro cambio los que se fueron» de manera impecable, casi literal. No puede dejar de observarse allí un reconocimiento a Nebbia, que es rosarino y pianista, igual que Fito.

«Sucio y desprolijo»
(Pappo)

El productor Jorge Álvarez conocía a Pappo desde la época de Los Abuelos de la Nada primera edición. Como lo conocía y lo admiraba, se atrevió a definirlo con la palabra «monstruo». El término, que suele emplearse abusivamente para calificar a un instrumentista virtuoso, se ajusta al personaje que Norberto Napolitano inventó de manera irreversible.

Sabemos de su estampa de hombre rudo y frontal. También del feísmo que supo cultivar en su etapa de camperas con tachuelas y dientes apretados. Por añadidura, su amor por los autos y las motos, así como por las mujeres rubias y escultóricas, lo posicionaron en la línea rebelde sin causa, pero en una versión criolla que había expurgado en el camino cualquier sospecha de *physique du rolê* hollywoodense. Guitarra eléctrica, fierros, cueros, casa materna en La Paternal, noches cabareteras llenas de alcohol: Pappo fue algo así como «Garufa» en clave reventada.

Por supuesto, la primera acepción de monstruosidad descansaba en esa guitarra pulsada con autoridad. Pappo fue el primer héroe de la guitarra del rock argentino, Y quizás el único. Busco con la mente otro músico argentino de rock cuya destreza con la guitarra produzca admiración. Pino Marrone y Tommy Gubitsch, por supuesto. Pero ambos se fueron del rock y de la Argentina muy jóvenes. También recuerdo a Héctor Starc, que ahora hace sonido. Pero Starc, con más acordes y escalas que Pappo, siempre cultivó un perfil bajo. En la sección heavy metal hay unos cuantos violeros de velocidad sónica pero ninguno me conmueve, tal vez porque el metal tiene códigos que desconozco.

Sólo Pappo atraviesa la historia del rock marcándola a fuego. Beat, psicodelia, blues, hard rock, metal y blues nuevamente: la trayectoria de esa guitarra es amplia; cada uno de sus asientes puede ser disfrutado sin tener que pasar por ritos iniciáticos. Indudablemente, y no obstante sus cambios de look y sonido, Pappo perteneció a una generación para la que aún no existían las tribus urbanas como hoy las entendemos. El rock, en todo caso, era la única gran tribu a la que Pappo dijo pertenecer. Lo dijo con énfasis, con fundamentalismo, como si el rock and roll –ésa fue su religión– fuera una cosa pura y bien discernible.

Pieza clave del tercer LP de Pappo's Blues –aquel con el mago azul en la tapa– «Sucio y desprolijo» es una canción confesional. Ahí Pappo se define a sí mismo y, homología mediante, a la música que abrazó con tanta vitalidad. Delinea con pocas palabras el personaje que muchos pibes de barrio enamorados de una guitarra eléctrica ven como modelo, para espanto de padres y maestros. Aquí el tema es la autenticidad, una demanda permanente en la ideología del rock. El ser «como uno quiere» supone enfrentar los mandatos sociales, que para un joven rockero se expresan a través de reproches:

Todas las mañanas son iguales
lindas, novedosas, especiales.
Siguen reprochándome morales,
todo lo que yo hago está mal.

La música de esta primera estrofa está clavada en un solo acorde, el de Si mayor. Pero no se trata de una tríada perfecta. Pappo

suprime la tercera, procedimiento que repite en los tres acordes del estribillo.

Son muchos pensamientos
estoy algo cansado de vivir, en realidad.

La ausencia de tercera vuelve el tema armónicamente indeterminado, remitiéndolo al efecto arcaizante de la música modal. Incluso la textura de toda la canción no es la típica de una voz respaldada por acordes, sino más bien la de una voz en contrapunto con un motivo recurrente, el famoso *riff* por el que Pappo sentía devoción. No por azar, Riff se llamó su grupo metalero de los 80.

Parece un hecho irrebatible que Pappo sacó todo esto del lenguaje del blues. En suma, rocanroleaba voluminosamente sobre una forma relativamente antigua, aun en el contexto de la música afroamericana, esa mítica dadora de «autenticidad». En esa fuente se bañó Pappo, una y otra vez. La extrañeza de los demás frente a su aspecto «sucio y desprolijo», como enuncia la letra, no es menor a la extrañeza con la que la escueta melodía, emparentada con las de Billy Bond y La Pesada y Manal, interpelaba a la sociedad argentina de 1973.

Yo que soy un hombre desprolijo
no tengo conflicto con mi ser
porque en la apariencia no me fijo,
piensan que así no puedo ser.

El monstruo de la guitarra se impone desde el primer compás, allí donde un *riff* de métrica irregular, en la línea «progresiva», emana hacia un *tempo* más rápido y una demoledora sucesión de tresillos. ¿Quién se aventura a encontrar una canción más íntimamente relacionada con la guitarra eléctrica?

¡Qué tema el de los guitarristas de rock! Si pensamos en los más impactantes de aquel momento –Hendrix sobrevive en sus discos, Clapton no deja de deslumbrar y Jimi Page es arrollador–, habrá que reconocer que nuestro Pappo no estaba muy lejos de aquellos estándares. Tampoco Pappo's Blues, el trío que completaban Machi Rufino en bajo y Pomo en batería, parecía estar fuera de lo mejor del rock.

La música concebida en los seis volúmenes grabados por Pappo's

Blues franqueó toda la década del 70 como una luz de rebeldía en medio de la pesadez general. En un conmovedor artículo escrito para la revista *Ñ* de *Clarín* a un año de su muerte, Gustavo Varela definía al rocanrol como desborde y combate, y a Pappo como aquel agitador de barrio que hacía explotar un teatro céntrico con su manía y su locura. «Sucio y desprolijo» es un buen concentrado de esa agitación que nos permitió expresar tanto malestar acumulado.

«Como la cigarra»
(María Elena Walsh)

Me animaría a decir que esta canción fue creada como si fuera un himno de la recuperación democrática. Es cierto que teníamos otras canciones a mano, pero ninguna tan linda y emotiva como ésta:

Tantas veces me mataron
tantas veces me morí
sin embargo estoy aquí
resucitando.
Gracias doy a la desgracia
porque me mató tan mal
y seguí cantando.

Tal como suele pasar con las buenas canciones, el gran hit «adulto» de la Walsh, editado como poema en el libro *Cancionero contra el mal de ojo*, nació por completo ajeno a las razones que le dieron tanta circulación social. Quiero decir: María Elena, a diferencia de Horacio Guarany o Armando Tejada Gómez, no se propuso escribir una canción *social*. Concebida en 1974, la cigarra de sus versos vio la luz –esa achicharrante luz de los supervivientes– a partir de situaciones personales que luego fueron elevadas a rango nacional. ¿No decía Discépolo que una canción popular debía ser siempre el problema de uno padecido por muchos?

Transportémonos al momento de la autoría. María Elena acababa de saltar de la canción infantil al café concert. Y no le había ido nada

mal. Después del éxito del *Show de los ejecutivos*, canciones como «Serenata para la tierra de uno», «El 45» y «El viejo varieté» fueron laureadas. Más tarde, la juglaresa dejó los escenarios, pero sus canciones permanecieron allí, sonando en las voces de Susana Rinaldi y otros intérpretes.

Es interesante, por lo inusual, esta delegación de una obra a otros intérpretes. Digo *inusual* porque la Walsh no es una compositora profesional que escribe para que otros canten –salvo, quizá, cuando escribió «El valle y el volcán» con Jairo–, ni su única marca en la cultura argentina ha sido la del arte trovadoresco. Tampoco es una autora del pasado, oportunamente salvada del olvido por una generación de intérpretes curiosos. Walsh es una contemporánea que, habiendo tenido su temporada de canciones populares –larga y productiva temporada, por suerte–, un buen día decidió retirarse a escribir otras cosas, ya sin música. En suma: ella venía de la literatura y terminó en la literatura, dejando «en el medio» un sinfín de canciones.

Pero aquí lo importante es recordar que María Elena Walsh fue, alguna vez, en la segunda fase de su oficio musicante, una artista de escenario. Y se sabe que en ese ámbito, el triunfo y el fracaso son dos caras de un mismo impostor, como escribió Kipling. Del repliegue al resurgimiento, muchos artistas populares han vivido como cigarras, prestos a cantar a viva voz cuando ya nadie daría un centavo por ellos. De eso habla «Como la cigarra», aunque en la «primavera alfonsinista» quiso decir algunas otras cosas.

Por ejemplo, la sola mención del verbo *desaparecer* en medio de una canción que venía multiplicando su popularidad hacia el final de la dictadura militar, no podía menos que conmover profundamente a los oyentes. Algo muy dramático resonaba en ese verbo, más aún al ser empleado en primera persona:

Tantas veces me borraron
tantas desaparecí,
a mi propio entierro fui
sola y llorando.
Hice un nudo en el pañuelo
pero me olvidé después
que no era la única vez
y volví cantando.

Apurada por los militares en 1978, Mercedes Sosa padeció cuatro años de exilio. En 1982, al regresar a la Argentina, ya con un repertorio que rebasaba hacia otros géneros, cantó «Como la cigarra». La canción destacó al punto tal de lograr describir los sinsabores por los que había pasado Mercedes. Lo hizo con una fidelidad que ni aun la susodicha, en el supuesto de que hubiese sido autora, habría podido alcanzar. Por una insólita extrapolación de voces, la canción pareció entonces hablar en nombre de la Mercedes Sosa del exilio. A veces, una canción popular invierte la flecha del tiempo.

¿Con que versión quedarse, si hubiera que elegir sólo una? Primero recordaré que «Como la cigarra» fue grabada por su autora en el LP homónimo. (Nadie se acuerda de aquel disco, algunas de cuyas canciones fueron reeditadas desordenadamente, como suele suceder en la industria del disco argentino.) Ya me referí, en otra parte de este libro, a la calidad interpretativa de la Walsh. Por supuesto, la versión que Mercedes Sosa presentó en los inolvidables recitales del Ópera de 1982 sigue emocionando a la distancia. El Polaco Goyeneche, con su fraseo de los últimos tiempos y un potente arreglo de Carlos Fronzetti, también nos estruja el corazón.

De ahí en más, corresponde mencionar las grabaciones del Cuarteto Zupay, Pedro Aznar, León Gieco –la cantó con Mercedes y Víctor Heredia, y también con el cubano Santiago Feliú–, Ismael Serrano… seguramente siguen las firmas. Pero la verdad es que ninguna de las interpretaciones se acerca siquiera unos metros a una toma que hace un tiempo descubrí en *You Tube*. Se trata de Mercedes Sosa en Lugano, Suiza, allá por fines de los 70. La acompaña la guitarra de Colacho Brizuela. Es increíble cómo canta Mercedes en ese concierto, del que también se conoce una versión no menos hermosa de «Serenata para la tierra de uno». Su dominio vocal es absoluto, tan perfecto que duele oírlo. Aunque lo que en realidad duele es la canción, en ese momento, tan lejos y tan cerca de la Argentina. Su estribillo no ha cesado de sonar:

Cantando al sol como la cigarra
después de un año bajo la tierra,
igual que sobreviviente
que vuelve de la guerra.

«Conociéndote»
(César «Banana» Pueyrredón)

Hay canciones que se recuerdan con el cuerpo: las piernas, los brazos y la cintura parecen seguir tarareándolas más allá de la audición. Son las canciones bailadas, más bailadas que cantadas. Poco importa lo que digan sus letras. Uno puede olvidar versos enteros o confundir los rumbos de una melodía que se supone célebre. Pero difícilmente vuelva a escuchar una canción con la que se balanceó abrazado a otra persona sin experimentar un poderoso *déjà vu*.

Para la generación que salió a bailar cuando Alejandro Pont Lezica y Rafael Sarmiento eran estrellas en el arte del disc-jockey (hoy le dicen DJs, con esa horrible compulsión al apócope), los temas de César «Banana» Pueyrredón son insoslayables. No lucen –nunca lo hicieron– como grandes canciones. Digamos que fueron –siguen siendo– canciones inolvidables. Y en algún sentido, irresistibles. Alguna vez intentamos, provistos de ideología rockera, olvidarlas, como quien dice: «aquí no ha pasado nada». Pero fue en vano: no hay sentimiento de culpa de melómano que haya podido con ellas.

Pensándolo con cuidado, el tipo es un caso curioso. A diferencia de Sandro, César «Banana» nunca fue objeto de una campaña de desagravio musical. Tampoco sus canciones han gozado de algún revival pasajero, como sucedió hace poco con los romances cantados de Leonardo Favio. Nadie las ha considerado jamás ejemplo de mal gusto, como alguna vez pasó con las canciones de Palito Ortega. Siendo masivas, canciones como «Toda una noche contigo» o «Felicidad no tiene dueño» no encajan en las pautas de consumo de los sectores postergados de la sociedad, por lo tanto ningún sociólogo les prestará atención, nadie verá allí la disputa simbólica contra formas de dominación cultural: obviamente no la hay.

En cuanto a su pertenencia al campo del pop latino, esto es un tema discutible. Más allá de algún trabajo con Armando Manzanero, César «Banana» carece de verdadera proyección continental, condición sine qua non del fenómeno «latino». Además, su estilo de canto

y de ejecución es bien diferente al de un Ricardo Arjona, por caso. En la performance tan poco teatral de César «Banana» hay algo del orden del cantautor de entrecasa, que prueba sus melodías al piano, nunca del solista rutilante con la voz muy arriba y una banda de profesionales respaldándolo. Finalmente, uno podría pensar que se trata de un brote tardío del bolero. Sin embargo, en sus temas la impronta pop tiene más peso que la del bolero. Y las letras también difieren. Una vez le preguntaron por qué sus canciones nunca ponían en escena amores clandestinos o prohibidos. «Eso se lo dejo al Paz Martínez», respondió Pueyrredón con leve sarcasmo.

«Conociéndote» gana con relativa facilidad la preselección. Y después de algunas indecisiones, decido incluirla en el libro. Es cursi, claro, pero no demasiado. La música está muy bien, tiene una segunda parte que con otro enfoque sonoro y una acentuación rítmica más pesada podría descollar en el rock argentino. También me gustan los compases finales, donde dice: «¡Descubrí un mundo conociéndote a vos…!» En cuanto a la letra, no debemos esperar mucho de ella: alcanzaba para apretar chicas en los «lentos», y ahora alcanza para recordar con ternura aquellos apareamientos:

Conociéndote
mi vida halló una razón
y yo aprendí a ver el sol
que nació cuando te vi.

En el segundo segmento se resuelve el meollo de la canción, que es tan simple como simple es la idea que César «Banana» tiene del amor. En cierto modo, esto es un alivio, un pequeño descanso en nuestro recorrido por tanto retorcimiento sentimental volcado en los tangos y los boleros. Por fin alguien se atreve a ignorar el rollo de los amores contrariados.

Ahora estoy viviendo mi mejor momento
y me quema el pecho cuando estoy con vos
y te doy mi vida sólo a vos querida
todo lo que pidas lo conseguiré.

Bueno, un poco obsecuente ese final. ¿Qué esperaban? Se trata de una canción para seducir chicas dispuestas a olvidarlo todo en una pista de baile. Ni más ni menos que eso. Su persistente presencia en la música romántica de nuestro país es señalada con frecuencia, como cuando el director Daniel Burman la incluyó en la banda sonora de *El abrazo partido*.

«Zamba de Juan Panadero»
(Leguizamón-Castilla)

Nacido en Ibiza en 1894 y llegado a la Argentina en 1914, Juan Riera anduvo por Tucumán y se instaló luego en Salta, donde practicó, para felicidad de sus vecinos y amigos, el oficio de panadero.

Generoso hasta la santidad, Riera le regalaba el pan a quienes no podían pagarlo y dejaba siempre la puerta de su panadería abierta, con un catre al alcance de todo peregrino que necesitara hacer un alto en el camino. Contra el mandato un tanto predatorio de «Hacer la América», este español, de simpatías ácratas, dejó que la América lo hiciera a él. Fue depositario de todos los afectos que se puede recibir de una comunidad.

En las fuentes que consulté, se insiste en que por la panadería de don Riera pasó todo el mundo. Por ejemplo, que allí socializaron músicos y poetas de la provincia. Que allí, entre la harina y el horno, se formó el Dúo Salteño, unos cuantos años después de que el poeta español León Felipe se aposentara por varios días. Para Manuel Castilla, la célebre panadería llegó a ser un símbolo de fraternidad. En un momento de su vida, empobrecido y sin trabajo, el poeta debió renunciar a comprar pan. Pero no pasaron muchos días antes de que don Riera en persona se acercara a la casa de Manuel para ofrecerle gratuitamente tan cristiano producto. Por anécdotas como ésta, el panadero más famoso de Salta se mereció estas coplas:

Cómo le iban a robar
ni queriendo a don Juan Riera
si a los pobres les dejaba
de noche la puerta abierta.

Me pregunto: ¿nos habríamos enterado de esta hermosa historia si por lo de Juan Riera no hubieran pasado quienes pasaron? Parafraseando su letra: ¿cómo no le iban a dedicar una zamba a don Juan Riera, si a los poetas y a los músicos les dejaba de noche la puerta abierta?

Vulnerados aquellos lazos de solidaridad, hoy la vida de Juan Riera nos provoca alguna nostalgia. Hace poco, invitada por *Radar (Página/12)* a elegir su canción favorita, Suna Rocha se quedó con «Zamba de Juan Panadero» y señaló algo muy interesante: el folclore, casi la totalidad de las veces, se inspira en personajes reales, como Juan Riera. Esto quiere decir que el folclore –si acaso podemos humanizarlo de esta manera– tiene afán retratista. No le basta con transmitir el ritmo y la forma de antiguas músicas. Tampoco le alcanza con la prodigalidad de sus paisajes. Necesita también documentar a sus personajes. De esta manera, la canción viene a suplir otros medios de registro social, a la vez que destaca valores de manera ejemplar. Un sitio o una persona completamente alejados del mundo mediático, en riesgo de perderse para siempre en el más silencioso de los anonimatos, logran así trascender en forma de canción.

A mediados de los 70, Cuchi y Manuel se aventuraron a escribir algo nuevo… sobre una vieja historia, una historia de ciudad del interior. Recordaron así a Juan Riera, al que popularmente bautizaron «Juan Panadero»:

Qué lindo que yo me acuerde
de don Juan Riera cantando
qué así le gustaba al hombre
lo nombren de vez en cuando.

No queda claro si lo lindo es el recuerdo en forma de canto o la imagen de Juan Riera cantando. Creo más en lo primero, pero, en todo caso, ¡bendita ambigüedad la de los buenos poetas! En las zambas de Cuchi y Castilla nunca hay definiciones tajantes, ni en la letra ni en la música. Aquí la melodía, que arranca con un salto de octava y luego avanza quebradamente, es difícil de entonar. Cuando uno cree que ya la tiene, las cláusulas finales nos deparan cadencias que no esperábamos, lo mismo sucede con el ritmo melódico: el gusto

de Cuchi por la síncopa era permanente. Y de su exquisito trabajo con la armonía, ¿qué agregar? Si bien la mayoría de las versiones de esta zamba se acompañan en guitarra, sus acordes tienen raíz pianística. Son acordes cargados de tensiones –séptima mayor y treceava prosperan con naturalidad –y a la vez muy pertinentes para ese lenguaje de canción.

Al nacer con una armonía alterada, esta zamba incitó a sus futuros intérpretes para que ejercieran la libertad artística. Nunca hubo conflicto entre el original y la versión, como quizá sí ha podido suceder con temas de Yupanqui o de Falú. Basta recordar la transitada ruta de versiones que parte de lo de Juan Riera: Dúo Salteño, Raúl Carnota, Chango Farías Gómez, Cuarto Elemento, grupo Madrigal de Rosario y recientemente, con una guitarra de 7 cuerdas, Quique Sinesi.

Zamba tardía, quizá, si tenemos en cuenta que fue compuesta en 1975, cuando Leguizamón-Castilla ya tenían sobre sus espaldas una obra muy consolidada. Pero no por tardía menos sorprendente.

«El corazón al sur»
(Eladia Blázquez)

En 1975, Eladia Blázquez se mudó de la casa paterna en Avellaneda a un departamento en el centro porteño. Desde el piso 14, ahora tenía una visión panorámica de la ciudad. Pero no de toda la ciudad: el ventanal de su nueva vivienda encaraba en dirección sur. Con frecuencia, Eladia agudizaba la mirada hacia Avellaneda, intentando visualizar los techos de la vieja casa, tal vez aquel jazmín plantado en el centro del patio, como se estilaba en otros tiempos. Los ojos de Eladia eran como esos satélites que fisgonean los techos del mundo para internet: iban de mayor a menor, en veloz travelling hacia el punto deseado. Pero había un límite, los ojos no podían ver tanto. Entonces, un buen día, Eladia tomó la guitarra y le compuso una canción a eso que, más allá del bloque urbano, no lograba focalizar con claridad. Metonímicamente, como casi siempre sucede en las canciones, el barrio recordado aludió a la totalidad de esa ciudad visualizada.

Las canciones se escriben con la memoria, no con los ojos. Eladia le confió a Héctor Guyot de *La Nación* su hipótesis sobre el éxito en música popular: «La canción se va amasando en el tiempo, hasta que de pronto aflora y se impone para convertirse en una pieza de tres minutos». Por ende, «El corazón mirando al sur» se fue macerando desde quién sabe cuándo. Tal vez desde mucho antes de que Eladia dejara la casa de la infancia; o quizá desde que escuchó «Sur», de Troilo y Manzi, por primera vez, cuando ni se le cruzaba por la cabeza ser compositora de tango. De ser así, ¿por qué razón la mayoría de las personas, incluidos los autores y compositores, preferimos creer que las canciones más conmovedoras se originan en los hechos «de la vida real» y no en la audición o contemplación de otras canciones? Debe ser porque la experiencia extramusical legitima a las canciones, las vuelve testimoniales, registros emocionales de la experiencia. Así justificamos esa temporalidad ociosa que nos depara la música: el pasaje vida-música tiene más prestigio moral que el pasaje música-música.

Por supuesto, no tenemos por qué dudar de que una fuerte emoción se le presentó a Eladia Blázquez aquella tarde. Pero no se trató de una visita totalmente espontánea; tuvo una insospechada preparación. Una preparación en letra y en música. Sobre la primera, no hay mucho para decir. El plan artístico de Eladia se basaba en una leve actualización de la poesía tanguera. ¿Quién se atrevería a fechar con precisión las cuartetas que siguen?:

Nací en un barrio donde el lujo es un albur
por eso tengo el corazón mirando al sur.
Mi viejo fue una abeja en la colmena,
las manos limpias, el alma buena.
Y en esa infancia, la templanza me forjó,
después la vida mil caminos me tendió.
Y supe del magnate y del tahúr
por eso tengo el corazón mirando al sur.

Ya se sabe: el sur es la infancia, la pureza, la sencillez, allí donde el magnate y el tahúr no penetran. Quizá la diferencia mayor entre esta letra y las de los 30 y 40 haya que pensarla en torno a las imágenes del barrio proletario, allí «donde el lujo es un albur», y del padre abnegado, figura –esta última– ausente o mal presentada en los tan-

gos tradicionales. En efecto, Eladia le dio cierta encarnadura social al barrio, algo poco frecuente en las letras clásicas, a la vez que distinguió al padre con el valor del trabajo.

Por lo demás, no parece haber mayores diferencias entre el imaginario barrial invocado en los 40 y el que abordó Eladia en los 70. Como el barrio está siempre situado en una dimensión imprecisa, nunca sabemos a ciencia cierta qué cosas resistieron los embates de la modernidad intrusiva y cuáles cambiaron definitivamente: el cambio siempre está escenificado en el centro de la ciudad. Más tarde, con «Vuelvo al sur», Piazzolla-Solanas dotaron al Sur de una significación más amplia, menos porteña y seguramente más ideológica. Y con Kevin Johansen, autor de «Sur o no sur», el punto austral devino frontera lábil de los tiempos globalizados. Final, entonces, de un ciclo temático iniciado por el tango de Troilo y Manzi y preanunciado en los poemas de Evaristo Carriego.

Como en «Sueño de barrilete», la música de «El corazón mirando al sur» ostenta cierto talante modernista. Los acordes plantean algún desafío. Por ejemplo, las dos primeras secciones se inician en Fa sostenido menor, si bien la primera termina resolviendo sobre el quinto grado con séptima del quinto acorde (Sol sostenido y Do sostenido con séptima). No es una cadencia muy convencional que digamos; es más bien un falso final lleno de tensión. Luego, el estribillo o puente modula de tonalidad menor a tonalidad mayor (Fa sostenido mayor), pero empezando por un cuarto grado menor (Si menor), como si se tratara de un intercambio modal. Me refiero a la parte que dice así:

Mi barrio fue una planta de jazmín,
la sombra de mi vieja en el jardín,
la dulce siesta de las cosas más sencillas
y la paz en la gramilla de cara al sol.

No creo estar capacitado para analizar otros aspectos de esta música: la recurrencia de sus motivos, el empleo de cromatismos en un contexto de predominio diatónico y cosas por el estilo. Pero no tengo dudas del modernismo musical de esta pieza en relación al género al que pertenece. Sostengo más o menos lo mismo que escribí sobre «Sueño de barrilete»: tan acertada amalgama de letra y melo-

día terminaron por potenciar ambos elementos, que tal vez por separado no habrían resultado tan interesantes.

Compositora intuitiva –lo que en la jerga profesional quiere decir sin instrucción–, Eladia Blázquez fue una figura de transición entre dos modos de producción de canciones. Por una parte, su oficio compositivo parecía responder a un tipo de demanda interpretativa de otro paradigma de la canción, aquel que, a la manera de una división internacional del trabajo artístico, nos presentaba a una dupla autoral que escribía para una orquesta con cantor, o para un cantor con orquesta.

Pero Eladia también interpretaba lo que componía. Se ha dicho que con Susana Rinaldi se fundó el repertorio de Eladia, pero ésta es una verdad a medias. Por mi parte, recuerdo haber descubierto su calidad compositiva en versión original, digámoslo así. Eladia salía a escena con su pelito corto, su saquito, su voz un poco cascada pero de entonación suficiente. Iba de la guitarra al piano, a veces respaldada por músicos relacionados con el jazz y otros géneros internacionales, como era el caso de Mike Ribas. Al cantar lo que componía, Eladia producía un efecto de correlación entre su vida y su arte. En fin, era tanguera y figura de varieté moderno. Por lo tanto, funcionaba dentro de la cultura del cantautor. Si de pronto salía a cantar una balada o un ritmo folclórico, nadie se sorprendía, nadie le exigía certificado de eso que Tulio Carella llamó «tanguidad». Este valor estaba sobrentendido, pero nunca como una demarcación estricta.

No sé de otro caso así en el tango. Ciertamente, su admirado Discépolo escribía y componía dentro y fuera del tango, pero no interpretaba. Chico Novarro, un coetáneo de Eladia, es una sumatoria de talentos, pero quizá su serie de tangos no esté a la par de la de sus boleros. El Tata Cedrón compone e interpreta –es raro escuchar cosas del Tata interpretadas por otros–, pero no escribe; su fuerte es la musicalización de poetas argentinos, de González Tuñón en adelante.

Para ser coherente con la afirmación de que a Eladia Blázquez hay que escucharla por ella misma, cierro esta canción recomendando la versión que grabó con arreglos y dirección de José Carli. Sólo una sección de cuerdas y una guitarra: la sustracción del bandoneón, sonido idiosincrásico del tango, no creo que sea una operación menor. ¡Qué difícil cantar tangos en 1975!

«El anillo del capitán Beto» *(Luis Alberto Spinetta)*

Antes hablábamos de contracultura, hoy se ha impuesto el tándem «cultura rock». Así se sugiere una serie de prácticas artísticas emparentadas con la música rock. Y una sensibilidad. Y una manera de estar en el mundo, si nos ponemos filosóficos. Esta canción, que Luis Alberto Spinetta compuso para su grupo Invisible, fue objeto de cita en el cómic «Vuelos de Argento» del dibujante Rolando Rojo. La tira salía en las páginas de *Expreso Imaginario*, la revista que en su número 1 de agosto de 1976 había entrevistado al Flaco Spinetta.

Esta perla de la contracultura se esforzó por tenderle la mano a la tradición. Lo hizo con sonoridad moderna, en la onda jazz-rock del momento, pero con un sistema de citas y referencias que sólo podía entenderse si se lo relacionaba con la historia cultural argentina. Y seguramente también con la biografía del compositor: el padre de Spinetta había sido, alguna vez, un cantor de tangos apodado «Carlos Omar». En fin, intrigado por esta canción, el oyente joven de 1976 tuvo que echar un vistazo a los afectos que sostenían la identidad de sus padres. Hubo entonces una tregua en la disputa simbólica de los géneros musicales en la Argentina.

Si bien todo el álbum *El Jardín de los presentes* hubiera podido convertirse en historieta o novela, la canción que elegí es quizá la mayor apuesta narrativa en la carrera de Spinetta. Uso aquí el término *narración* tanto en un sentido literario como musical. Literario, porque el capitán Beto anda por el espacio, como en una Odisea 2001 de estilo criollo. Y se pierde en el cosmos. Afortunadamente, lleva consigo algunos objetos fetiche que lo seguirán vinculando ya no sólo con el planeta Tierra sino con esa particularidad llamada Argentina, políticamente tan golpeada ese año: el banderín de River, la foto de Carlitos Gardel, el retrato de Ceferino, unos malvones en la cabina… y obviamente el anillo «extraño». Como bien ha observado el novelista Martín Kohan, en las letras de Spinetta hay una fabulosa capacidad para captar lo concreto. ¿Una especie de compensación a sus efusio-

nes abstractas? Quizá. En su momento se le preguntó a Spinetta si el nombre de Beto era un homenaje al Diez de River. Dijo que no. En el mundo de Spinetta lo concreto no llega a tanto.

Ahí va el Capitán Beto por el espacio
la foto de Carlitos sobre el comando
y un banderín de River Plate
y la triste estampita de un santo.

En correspondencia con la letra, la narración musical despliega un conjunto de signos de identidad porteña. Es como si Spinetta, gobernado por los deseos del personaje de su canción, se hubiera propuesto hacer más explícitos sus lazos con el canon de la música argentina. Por ejemplo, reconocemos dos partes, una rítmica y otra más lírica, como en Piazzolla. Esos acordes raros de Spinetta tienen, ahora más que antes, un sabor jazzístico. Similar impresión produce el ritmo acentuado en los tiempos débiles. El bandoneón de Juan José Mosalini, típicamente fraseado, hace lo suyo, cerrando parcialmente frases de cuño tanguero, de esas que Beto querría oír tan lejos de su hogar. La línea melódica de la primera parte bien podría ataviar una zamba o alguna otra pieza criolla. Y la segunda parte, tal vez la más interesante, se presta al *tempo rubato* de la música porteña:

¿Dónde está el lugar
al que todos llaman cielo?
si nadie viene hasta aquí
a cebarme unos amargos
como en mi viejo umbral.
¿Por qué habré venido hasta aquí?
si no puedo más de soledad,
ya no puedo más de soledad.

Hacia el final, la sobrecarga de signos porteños parece empujar el tema hacia el área de la parodia. Pero no creo que esto suceda realmente. Sí me parece detectar la puesta en acto de una retórica que no es de Spinetta exactamente. Es como una cita imprecisa de otras canciones, una sobreactuación premeditada del ser tanguero:

¿Dónde habrá una ciudad
en la que alguien silbe un tango?
¿Dónde están, donde están
los camiones de basura,
mi vieja y el café?
Si esto sigue así como así
ni una triste sombra quedará,
ni una triste sombra quedará.

Por supuesto, el anillo de Beto, que «lleva inscripto un signo del alma», no es un objeto típico de la nomenclatura porteña. Ahí está la marca poética de Spinetta, que astilla la estampa anacrónica con una imagen volada, fantástica o de ciencia ficción. El anillo extraño «ahuyenta los peligros en el cosmos» e inmuniza a su portador. Pero tiene un límite: no protege de la tristeza.

No obstante ser un poquitín kitsch en su mezcla de Ray Bradbury y Homero Manzi, esta canción figura entre lo mejor de Spinetta. Es de una belleza melódica extraordinaria, de una originalidad armónica que no resulta retorcida y de una contundencia rítmica nunca uniforme. Acierta en el intento de narrar una historia en pocos minutos, eso que los tangos hicieron por décadas. Pero la narración tiene lugar dentro del territorio estético de Spinetta. Es la contracultura narrando la historia del tango, con sus tópicos del desarraigo y la tristeza.

«Algo contigo»
(Chico Novarro)

Con Jean Jacques Rousseau y sus *Confesiones* nació el género autobiográfico. No el empleo de la primera persona, claro, sino el relato de una vida contada (confesada) por un sujeto que, desde ese entonces, fue leído con una sensación de gran proximidad.

¿Es exagerado afirmar que con el bolero nació la autobiografía en forma de canción? Es posible, si se acepta que el bolero es bastante más antiguo que el tango. Y bastante más indiscreto y confesional en cuanto a la materia amorosa. Se sabe que las confesiones del bolero

siempre son del orden de lo amoroso. Pero atención: no olvidemos que todo autor –llámese Rousseau o Agustín Lara– establece un régimen de veracidad basado en la palabra más poderosa de los tiempos modernos, la palabra *yo*. ¿Hasta dónde podemos creerle al autor confesional? Digamos que el efecto de verdad es medianamente aceptado cuando las cosas están bien dichas. Cuando suenan bien. Cuando nos gusta oírlas. Nos dejamos persuadir, nos gusta creer que Rousseau se sinceró en el confesionario de la palabra impresa.

Chico Novarro dice muy bien lo que dice en sus boleros. Nos cuenta su vida amorosa y la vida amorosa de gente que conoció. Micky Lerman, tal su verdadero nombre, se hizo conocido como integrante del Club del Clan. Poco antes de sumarse al colectivo juvenil, solía tocar la batería en bandas de jazz y tenía una formación musical totalmente desproporcionada con el engendro que pergeñaría Ricardo Mejía. Más tarde Chico la pegó con un par de cumbias y boleros, para terminar encaminándose –con algunas distracciones en el camino– hacia el tango. El autor de «El orangután» derivó en el de «Cantata Buenos Aires». Pero sospecho que el mejor estuvo en el medio, con baladas y boleros como «Debut y despedida», «Un sábado más», «Carta de un león a otro», «Arráncame la vida» y «Cuenta conmigo», entre otros.

«Algo contigo» podría pasar por una declaración de amor, aunque en realidad no lo es; se trata más bien de un desahogo; o volviendo al principio, de una confesión a un tercero. En el orden histórico de Occidente, ese tercero han sido el sacerdote, el lector y el oyente. El primero daba consejos y sancionaba; el segundo aprobaba a partir del acto solitario de la lectura, y el tercero… bueno, del tercero no sabemos mucho. Si el éxito de una canción sólo se midiera por unidades discográficas vendidas, muchos títulos elegidos para este libro no debieran estar. La canción corre de silbido en silbido, raudamente, haciéndose hábito en el momento menos pensado. Eso ha sucedido, exactamente, con «Algo contigo», tal vez en la creencia de que estamos ante una de las mayores declaraciones de amor de la cultura popular argentina. Sin embargo, si «Algo contigo» fuera realmente una declaración de amor, estaría dirigida al ser amado, y todo indica que esa chica no está ni enterada. (Al menos Gardel, en «El día que me quieras», tenía la certeza de estar siendo escuchado, ¿o no es eso lo que nos muestra la película homónima?)

Al tratarse de un sujeto más bien escamoteado o invisible en la conciencia de la amada –ella lo conoce, claro, parece que son amigos, pero ahí termina todo– el enamorado que en «Algo contigo» canta su sentimiento lo hace para nosotros, para la claque. «Algo contigo» debiera llamarse «Algo con ella», aunque así no funcionan las canciones. Nosotros, los oyentes, oímos por ella. Nos ponemos en su lugar, o mejor dicho en ambos lugares. Asistimos al drama del bolero como a una escena de teatro:

Hace falta que te diga
que me muero por tener algo contigo.
Es que no te has dado cuenta
de lo mucho que me cuesta ser tu amigo.

Está claro que allí se revela un deseo con un lenguaje de otro tiempo, del tiempo del bolero. Hoy se habla más directamente, o con eufemismos un tanto brutales, como el de «transar». «Algo contigo», en cambio, esconde el deseo bajo la imprecisión de las palabras. «Algo» puede terminar siendo «mucho», pero más vale empezar de a poco, ¿no?

Pero el aspirante no parece tener mucha paciencia, no es un calculador. El hombre terminará desbordado, casi fuera de control. Esto es lo que más gusta de esta canción: la falta de pudor del que confiesa. En un momento, el impudor gira hacia una zona patética:

Ya no puedo continuar espiando
día y noche tu llegar adivinando.
Ya no sé con qué inocente excusa
pasar por tu casa.

Toda canción tiene su propia biografía, y ésta no es la excepción. Admitió Chico Novarro que se le ocurrió el primer verso a partir de un affaire que mantuvo con una actriz. Fue a verla cantar y actuar acompañado por una señorita que, más perspicaz que él, le advirtió: «La cantante tiene algo con vos». Un tiempo después, actriz y espectador volvieron a verse, ya en otra circunstancia. Efectivamente, ella había querido tener «algo» con Chico Novarro. Y se dio el gusto. Parece ser que hubo una confesión primera, no la del autor, precisamente.

Estrenada en 1977, «Algo contigo» es uno de los mejores boleros argentinos. Su estructura armónica, concedida desde una guitarra, tiene algunos cambios interesantes, con reiterado empleo de dominantes secundarias que aumenta el número de cadencias en el interior del tema. Nada demasiado complicado. Los acordes carecen de tensiones y un guitarrista amateur se los aprende en una tarde. La melodía es muy entradora: se hizo popular enseguida. Abundan versiones, en diferentes cuerdas y registros, aun en diferentes pautas rítmicas, como la que eligió Vicentico para una muy buena grabación salsera, no obstante el mal humor con el que el autor la recibió.

Antes de Vicentico estuvieron María Marta Serra Lima con Los Panchos. Después, Andrés Calamaro. Estoy resumiendo, porque ¿quién no se animó a cantar «Algo contigo» en encuentros entre amigos? A veces lo hicimos al borde de la risa –este tipo de letra se presta para la chacota–, aunque, finalmente, la resistencia cedía y todos nos quedábamos con ánimo de ensoñación.

«María va»
(Tarragó Ros)

Si hubiera que demostrar, poniendo sobre la mesa una sola canción, que no siempre el chamamé es festivo y bailable, bastaría con «María va», la gran melodía de Antonio Tarragó Ros. La polémica entre tradicionalistas y renovadores tuvo en el chamamé una virulencia muy parecida a la que había fracturado al tango unos años atrás. Pero a diferencia de la música porteña, la discusión entre el chamamé de ayer y el de hoy parece no haberse zanjado del todo. Reflota cada vez que el género litoraleño –que se centra en el chamamé pero lo trasciende– está en el candelero. Es una discusión bastante acotada en términos geográficos; no es que todo el país esté en vilo sobre este tema. Pero no por ello la discusión es menos aguda.

Justamente, minutos antes de ponerme a escribir estas líneas, leo el informe que, para la revista *Ñ* de *Clarín*, escribió Patricio Feminis sobre la situación del chamamé en 2009. Buena parte de la nota, en la que se recaban las opiniones de Coqui Ortiz y Chango Spasiuk,

ronda el tema de la tradición y el repudio que suelen despertar las transgresiones. Y recuerdo que así pasó a fines de los 70, cuando el repertorio del hijo de un ilustre chamamecero de Curuzú Cuatiá empezó a presentarse en escenarios genéricamente muy abiertos. Lo cascotearon fiero. No lo dejaron tocar en las bailantas, esas pistas populares de Corrientes. Alguien se apuró a declarar que el hijo no actuaba en nombre del padre; más bien que lo deshonraba. Y para el público urbano alejado del chamamé ese muchacho con verdulera al hombro y un repertorio original era, en el mejor de los casos, la imagen de un país poco visitado. El furor chamamecero de otros tiempos —ya me he referido al fenómeno acaecido entre los 30 y los 60— había menguado. En aquel momento, las figuras de Tarragó Ros y Teresa Parodi boyaban solitarias, actuando como invitadas en escenarios seguramente más tolerantes que aquellos del culto tradicionalista.

«María va» salió en el LP *Un camino nuevo…*, editado en 1977. Más tarde, cuando Mercedes Sosa regresó del exilio, la canción enamoró a todos en aquellas recordadas presentaciones en el Teatro Ópera. Pero ni aun esta consagración alcanzó para conciliar a Tarragó Ros con sus pares correntinos. De todos modos, al músico no pareció afectarle mucho la expulsión del paraíso litoraleño, tal vez porque sabía que, tarde o temprano, llegaría su acreditación para reentrar al mismo, quizás acompañada de algún acto de desagravio.

Pasaron los años; se le pueden hacer objeciones a Tarragó Ros, pero difícilmente afirmar que lo suyo esté desvinculado de la tradición musical de su provincia. Pruébese tocar y cantar «María va» en un tempo más rápido, y se tendrá un chamamé más o menos pintoresco. Eso sí, con una letra más próxima a las canciones de Mario Bofill, un brillante contemporáneo de Tarragó Ros, que a «Kilómetro 11»:

Mirar rasgado,
patitas chuecas,
María va…
Pisando apenas
la arena ardiente,
María va…
Calcina el monte
un sol de fuego,
María va.

Temor pombero
palmar y estero,
María va.

Visualizamos la figura de María en medio de un paisaje que la letra certifica a través de un verdadero relevamiento topográfico: palmar, estero, monte y el temor al Pombero, ese sátiro de Corrientes que roba chicas como María, precisamente. La referencia a un embarazo precoz no se hará esperar: «Quiso la siesta/ ponerle un niño/ a su soledad». No estamos ante una canción de denuncia –nada indica que la joven haya sido abusada–, si bien la situación de carencia y fragilidad está a la vista. También es claro el tono evocativo del que enuncia, como si María ya no estuviera, y en su lugar quedara una imagen muy entrañable del pasado personal.

A pura inocencia de niño pueblero,
a calle regada, a flores del monte,
María, olía tu pueblo.

Más social que romántica, más lírica que corporal, «María va» está estructurada en 7 estrofas, de las cuales las 3 primeras vendrían a ser el refrán, la cuarta el estribillo, la quinta un recitado con música de fondo, la sexta la repetición de la tercera y la séptima el estribillo, nuevamente. ¿Es ésta una forma excéntrica? Reviso un cancionero de chamamé y observo, no sin sorpresa, que los autores, incluso los más «tradicionales», no se ciñen a una sola forma estrófica. Quizá por eso el discurso normalizador del género se reviste de tanta severidad, como para contrarrestar ese hálito de libertad de una música habitada por mujeres tan diferentes entre sí –y tan diferentemente evocadas– como Merceditas y María.

Vuelvo a escuchar «María va» una y otra vez. Y se me pega el estribillo, como cuando la descubrí. Esa nota mantenida del comienzo suena como el reverso introspectivo de un sapukay:

Por el tabacal
su paso María va.
Y se bebe el sol,
que huele a duende
María va.

«Sólo le pido a Dios»
(León Gieco)

Con esta y algunas otras canciones del mismo período –«Cachito, campeón de Corrientes», por ejemplo, también incluida en el álbum *IV LP* de 1978–, León Gieco hizo un movimiento simétrico al de Tarragó Ros. Mientras el acordeonista se eyectaba desde el chamamé hacia otros escenarios, Gieco aguzó la mirada más allá del rock en su cuerda folk. Se fue conformando así, hacia finales de los 70, una zona de convergencia cultural. La misma llegaría a tener no poca importancia en la crítica a la dictadura militar. El sociólogo Pablo Vila habla de una esfera de disenso. Pues bien, «Sólo le pido a Dios», sin ser exactamente un tema folclórico o de raíz criolla, sin plantear en su letra una abierta confrontación con los militares, fue una de las canciones más notorias en esa esfera de disenso. En muy poco tiempo, el tema se convertiría en un himno pacifista. Y así quedó incorporado a la memoria popular.

Sin embargo, la incorporación no resguardó a la canción de una serie de tergiversaciones. Gieco escribió «Sólo le pido a Dios» sensibilizado por el conflicto limítrofe con Chile. En ese momento, la plegaria dio resultado, los países hermanos no fueron a una guerra por el canal del Beagle. Pero la gran difusión del tema vino con Malvinas. Fue gracias a la radio, de acuerdo al pedido del gobierno militar de apuntalar la programación «en castellano» en detrimento de la música «cantada en inglés» (como si John Lennon y Margaret Thatcher estuvieran del mismo bando), que «Sólo le pido a Dios» conquistó su masividad. Finalmente, todos salieron a cantarla, rockeros y no rockeros. Fue uno de los casos más exitosos de transversalidad del rock argentino.

La misma gente que llenó la plaza apoyando el desembarco en Malvinas se aprendió la letra de «Sólo le pido a Dios». Y la cantó inmersa en la contradicción: ¿una plegaria para que no hubiera guerra, en un contexto general de reivindicación territorial? ¿Podía el irredentismo cantarse en son de paz? La apuesta de Galtieri era que

no hubiera guerra por decisión de los ingleses, no por triunfo interno de una canción pacifista. «Que el Principito se vuelva», vociferaba un penoso locutor oficialista. Y en la radio sonaba León Gieco.

Con los años, estas vicisitudes, que en su tiempo sumieron a Gieco en una gran desazón, quedaron en el olvido. «Sólo le pido a Dios» es una canción intemporal, de un pacifismo universal. Se la ha cantado y grabado en muchos idiomas. Y en distintos momentos de la historia reciente de la Argentina. En los recitales –al menos hasta hace poco–, a Gieco le sucedía con esta canción lo que a Piazzolla le había pasado con «Adiós nonino»: no podía abandonar el escenario sin interpretarla. Nadie se iba del todo conforme de un recital de Gieco sin el himno de Gieco. Pero, ¿himno o plegaria, entonces? Un poco las dos cosas. Nació como plegaria y el público la adoptó como himno.

Sólo le pido a Dios
que la guerra no me sea indiferente,
es un monstruo grande y pisa fuerte toda
la pobre inocencia de la gente.

Es un pedido indirecto. En realidad, se trata de un pedido a la gente, en un nivel terrenal. Esta súplica resulta retóricamente estratégica: al elevar su oración de Padrenuestro, los católicos prefieren la solicitud directa, en un acto de constricción y mea culpa. En cambio, Gieco vuelca en la forma de una oración religiosa un reclamo más social que individual, más político –en el sentido de querer modificar la realidad– que devoto. Así como Mario Benedetti escribió su «Padrenuestro latinoamericano» para poner al descubierto la desatención divina de los problemas continentales, Gieco pone a Dios como *ultima ratio* de aquello que, en rigor, sólo el hombre puede resolver. Y se rebela, por momentos, contra la pasividad del sujeto que reza: «Que no me abofeteen la otra mejilla después/ de que una garra me arañó esta suerte…» Pero a diferencia de Benedetti, Gieco no emplea la ironía. Creo que por ahí anda la clave de esta canción. Tiene la seriedad de un monólogo interior –no monologamos con ironía– y toda la convicción pacifista de los hippies, quienes solían ser objeto de burla del radicalismo político y víctima favorita del moralismo conservador.

Al principio, el público festejaba algunos versos más que otros. Por ejemplo, llovían aplausos cuando Gieco cantaba:

Sólo le pido a Dios
que lo injusto no me sea indiferente,
si un traidor puede más que unos cuantos,
que esos cuantos no lo olviden fácilmente.

La figura del traidor, tan cara al imaginario político de los argentinos, suena algo extraña en el marco de esta canción. Pero no es un exabrupto. Los hippies, aun los hippies criollos, también podían ser aguerridos, sin que por ello dejaran de pedir por la paz del mundo.

El ritmo de «Sólo le pido a Dios» siempre me ha intrigado. Se puede marcar en cuatro tiempos bien definidos, como hace Ana Belén en una versión pop bastante amanerada, o se puede acentuar cada dos tiempos, y entonces el ritmo tira para el lado del carnavalito y el huayno. En la versión primera, aquella que Gieco grabó en 1978, el solo de bandoneón de Dino Saluzzi lleva agua para el molino del folclore norteño. Allí Gieco, con su bellísimo color de voz, se siente cómodo (no faltaba mucho para que emprendiera su gira etnográfica «De Usuhaia a la Quiaca») y la canción, tan simple en su estructura musical, se pone en un pie de igualdad con los grandes hitos del folclore argentino.

«Viejo Tortoni»
(Blázquez-Negro)

En la serie de tangos concebidos como homenajes, «Viejo Tortoni» ocupa un lugar privilegiado. Nació de una letra de Héctor Negro, que a su vez, según nos contó el autor, «nació de un tirón». Pero ese impromptu estuvo antecedido por un largo maceramiento: visitas periódicas a la bodega del Tortoni, charlas con antiguos parroquianos y mozos del lugar, consulta vivencial de una historia ilustre, de esas que agregan cimientos a la leyenda. Desde luego, Negro no fue el primer poeta en resaltar la memoria del Tortoni. En un temprano 1925 –ya entonces el café era viejo–, Baldomero Fernández Moreno escribió:

A pesar de la lluvia yo he salido
a tomar un café. Yo estoy sentado
bajo el toldo tirante y empapado
de este viejo Tortoni conocido.

Claro que con música es otra cosa. Un buen día, Negro evaluó que ya tenía una letra. Ahora había que dar con la melodía. Pensó en Eladia Blázquez, quién mejor que ella para conjugar tradición y modernidad. Porque el Tortoni no había sellado su historia para siempre. Se trataba de un café en actividad. A diferencia de los cafetines tantas veces evocados en la retórica de la canción porteña, el de Avenida de Mayo brillaba imponente, sin que la historia lo abrumara en demasía. Entre sus duendes, podían reconocerse los de Alfonsina Storni, Quinquela Martín, Raúl González Tuñón, Federico García Lorca, Carlos de La Púa, Josephine Baker y Carlos Gardel, por nombrar algunos. Pero también había, en 1979, referencias más recientes: bandas de jazz de Nueva Orleáns revistado, tertulias de la revista *Buenos Aires, Tango y lo demás* –con Héctor Negro en su *staff*–, cantores con escolta de guitarras y la grey turística haciendo bullicio en la nave central del café. Conjugación de ayer y hoy, como querían –y no siempre lo lograban– los músicos y poetas de la generación del tango después del tango.

Se me hace que el palco llovizna recuerdos;
que allá, en la Avenida, se asoman –tal vez–
bohemios de antaño y que están volviendo
aquellos baluartes del viejo café...
Tortoni de ahora, te habita aquel tiempo
historia que vive en tu muda pared...
y un eco cercano de voces que fueron,
se acoda en las mesas, cordial habitué...

A partir de un motivo generador de cuatro notas distanciadas entre sí por intervalos de tercera, Eladia hizo una melodía relativamente sencilla, perfectamente acoplada a las primeras estrofas. El problema vino para terminar el tema, la que dice:

Viejo Tortoni, refugio fiel
de la amistad junto al pocillo de café.
En este sótano de hoy la magia sigue igual
y un duende nos recibe en el umbral.
Viejo Tortoni, en tu color
están Quinquela y el poema de Tuñón…
y el tango aquel de Filiberto,
como vos no ha muerto;
vive sin decir adiós.

Finalmente, después de varios meses de sequedad musical, Eladia concibió desde el piano una segunda parte modulante, de línea sinuosa y carácter romántico. Tanto le costó –acaso intimidada por la historia del local o por no estar acostumbrada a trabajar con un letrista–, que en algún momento le sugirió a Negro que buscara otro compositor para terminar el tema. Sólo al tomarse la libertad de modificar la medida de la letra original, Eladia pudo salir del bloqueo. Negro aceptó los cambios de buenas ganas, sólo corrigió algunas palabras de acuerdo a su modalidad poética. En diciembre de 1979, el cantor Osvaldo Arana estreno «Viejo Tortoni» en la bodega del café. Luego llegaron las versiones de Rubén Juárez y de la propia Eladia Blázquez.

Como el Balderrama de Leguizamón y Castilla, el Tortoni de Blázquez y Negro tiene «algo de templo, de posta y de bar». Es un punto de encuentro propio de otros tiempos, por más imperturbables que sean su edificación y sus servicios, ya en pleno siglo XXI. Para las ciudades de nuestros días, tironeadas entre la memoria de un pasado que confiere identidad y la velocidad de signo tecnológico, esas supervivencias del pasado urbano tienen gran importancia. Son huellas materiales de una antropología urbana. Sin canciones que las celebren, sin poemas que reproduzcan ad infinitum sus historias, seguramente esas huellas se perderían para siempre, o quedarían condenadas a ser signos ocultos, invisibles a otra vista que no fuera la del investigador de la vieja ciudad.

«Viernes 3 AM»
(Charly García)

Quince minutos en un departamento de San Telmo: en esas coordenadas, Charly García compuso una de sus grandes canciones. Al menos eso es lo que el músico le contó a *La Mano* cuando, treinta años después de la salida del LP *La grasa de las capitales*, le preguntaron por el origen de «Viernes 3 AM».

Tamaña rapidez autoral tal vez se explique por el orden de la creación: primero vino la letra, la música corrió por añadidura. Música más bien simple para los estándares de Charly. Una melodía sacada directamente de las notas de cada acorde, y hacia el final de la estrofa una modulación nada complicada, para un tema que carece de estribillo. Charly confió –y bien que lo hizo– en la eficacia de su letra. No digo que sea mala música. Digo que su sencillez de aire folk responde a la necesidad de no distraer la atención de lo que se está diciendo. Vale recordar que cada vez que se habla de esta canción predomina el análisis de contenido.

La fiebre de un sábado azul
y un domingo sin tristezas.
Esquivas a tu corazón
y destrozas tu cabeza
y en tu voz, sólo un pálido adiós
y el reloj en tu puño marcó las tres.

Pocos principios de canción de rock argentino han producido un impacto tan grande. Escrita en 1979, apenas un año después del estreno de *Fiebre de sábado a la noche*, esta letra revisa el tema del fin de semana tal como aparecía en la propaganda de la dictadura militar. Por supuesto, ni los militares ni John Travolta habían inventado el sábado a la noche como tiempo de evasión juvenil. Pero había algo perverso en la significación que aquella película cobró en nuestro país. Todos salíamos el sábado a la noche. A veces, íbamos a recitales. Otras veces, a bailar; o las dos cosas en una misma noche. En los recitales estaba el aguante, la práctica díscola en medio de una sociedad en vías de domesticación. En los bailes nos

aguardaban las chicas, la posibilidad de levantar, de hacer contacto de primer grado. Eran actuaciones diferentes. En los recitales, los cuerpos se aquietaban en la misa de la música, con los oídos bien atentos. En los bailes, en cambio, la escucha era instrumental al sexo. Los bailes nos sobornaban con promesas de sábado azul y domingos sin tristezas.

El personaje de esta canción se suicida, se tira un tiro en la cabeza, justo a las 3 de la mañana, una hora tope en aquel tiempo. El tipo al que Charly trata en segunda persona lo probó todo, hizo todos los cambios, atendió los dictámenes de todas las modas: «Cambiaste de tiempo y de amor/ y de música y de ideas…» Y nada le bastó.

Nunca me quedó claro si nuestro protagonista se mata por hastío o por impotencia. ¿Se mata porque un ataque de *spleen* le advierte que ya no le queda nada por probar? ¿O se mata porque no puede tener «el sueño de un sol y mar», abrumado por el gris de la ciudad? ¿Exceso o carencia? Si es lo primero, estamos ante un triunfador de la plata dulce asaltado por un ataque de ciclotimia, o de arrepentimiento, quién sabe. Pero si el suicidio es la respuesta desesperada a un contexto de opresión, entonces estamos frente al acto soberano de un crítico arrinconado por el sistema. Un año más tarde, Charly grabó la que acaso sea su canción más explícitamente política, «Canción de Alicia en el país». Por ahí se escuchaba: «Se acabó ese juego que te hacía feliz».

«No sé si la canción es sobre el suicidio», dijo Charly complicando el asunto aun más. El «bang, bang, bang» de la letra podría entonces ser un llamado de atención, la fanfarria de un despertar de conciencia. De cualquiera manera, se trata de una situación de alto dramatismo. Toda la canción es dramática; ni la fina ironía de esa mirada clavada en el reloj pulsera o en las mutaciones del suicida alcanza para compensar el clima depre. Así era la Argentina cosecha 79: deprimente. Por esa razón, «Viernes 3 AM» fue la única canción de Charly explícitamente censurada por el Proceso Militar.

El suicidio no era un tema nuevo en el cancionero argentino, si bien tampoco muy frecuentado. En el tango se recordaban «Tres esperanzas» (Discépolo), «Desencuentro» (Troilo-Castillo) y, parcialmente, «Afiches» (Stampone-Expósito), con aquello de «¡Dan ganas de balearse en un rincón!» Los rockeros, marcados por el mito de la muerte joven, se sabían «Sólo con silencio» (Pastoral) e «Iba acabándose el

vino» (García). Pero no había una tradición temática; el suicidio –no así la muerte, tan revisitada por el propio Charly– no era tópico en la música popular argentina, como sí lo eran la soledad, el abandono, el viaje o el desencanto amoroso. Por lo tanto, la canción de Charly, grabada por Serú Girán, impactó. Desde luego, que saliera en *La grasa…*, disco tan cáustico en su crítica de costumbres argentinas, ayudó a su trascendencia.

¿Por qué hoy, a 30 años de su estreno, «Viernes 3 AM» sigue gustando? Gustan la grabación original y algunas versiones interesantes: la de Fito Páez es excelente, y recientemente Roxana Amed y Adrián Iaies exploraron el tema con sensibilidad jazzística. Su capacidad de impacto no ha menguado. Charly la sacó de su repertorio de conciertos, según él porque algunas madres le contaron que sus hijos se habían suicidado por influencia de la canción. Suena exagerado, ¿no? Pero hay algo en esa letra que, al compás de la música mansa que la proyecta, sigue aguijoneándonos después de tantos años.

En el ya citado número de *La Mano*, Marcelo Figueras presenta una teoría interesante. Dice que la clave de la constancia de «Viernes 3 AM» hay que buscarla con el lado de su incomodidad social. «La canción denuncia hasta qué punto nos hemos hundido», argumenta Figueras. «Los que no pueden más no sólo ya no se van, sino que conviven mansamente con los genocidas, los corruptos, los delatores, los torturadores, los intolerantes, los adoradores de la violencia, los cínicos, los vendedores de paco, los que miraban a otra parte cuando pasaba lo que pasaba.»

«Mirta de regreso»
(Adrián Abonizio)

Apenas unos meses antes de que el rock argentino desbordara las radios como efecto secundario de la guerra de Malvinas, un tándem de canciones compuestas sobre un combinado de diferentes legados poéticos y musicales se hizo presente en Buenos Aires. Tanto sus autores como su intérprete excluyente fueron objeto de ponderación, aun con los reparos que al principio manifestó el periodismo rockero. De

pronto, todos estaban hablando de la Trova Rosarina. Y la voz y la actuación de Juan Carlos Baglietto nos presentaron una nueva galería de personajes y situaciones.

Había allí señales bien reconocibles de los tiempos que corrían. No por casualidad el primer álbum de Baglietto se llamó *Tiempos difíciles*. Salió a fines del 81. En su portada, el cantante reproducía la desazón de Carlitos Chaplin en la película *El pibe*. En el interior, algunas de las historias más tristes contadas hasta entonces por el rock de estos pagos se sucedían con sabor a novedad. Las convocaba un estilo interpretativo de mucha fuerza escénica. No faltaba mucho para que los públicos aún ajenos a la estética del rock repararan en Baglietto. Hoy su nombre está asociado a la interpretación del cancionero argentino, más allá de géneros. No soy un gran fana de Baglietto, pero si tuviera que elegir un solo cantante para hacer el recorrido sonoro de este libro, seguramente él figuraría entre los candidatos más versátiles. No es sencillo cantarlo todo sin que el precio a pagar por tan ambiciosa empresa tenga que ser, necesariamente, la pérdida de encanto.

«Era en abril», de Jorge Fandermole, fue la canción más difundida de aquel set. De eso no hay dudas. Pero la mejor, en mi opinión, se llama «Mirta de regreso». Su autor, Adrián Abonizio, la escribió en las vísperas del mundial 78, mientras trabajaba en una empresa de transportes de Rosario. Buen guitarrista y melodista de fuste, Abonizio fue, junto a Jorge Fandermole, Rubén Goldin y Fito Páez, uno de los autores más frecuentados por Baglietto. Después de aquel fructífero período, Abonizio siguió su carrera de solista, de la que el disco *Extraño conocido* (2006) posiblemente sea la mejor prueba. Allí hay una versión medio bossa de «Mirta de regreso», con la participación del concertista de guitarra Carlos Casazza.

De regreso, Mirta, ya sabés: tres años a la sombra.
No quiero saber si me fuiste fiel,
yo sé que una mujer valiente se inclina igual
por el lado de la sed.

He aquí una canción que cuenta una historia de principio a fin. Es la historia de una relación sentimental en dos tiempos: un pasado del que poco sabemos, excepto que ha sido testigo del nacimiento de ese amor, y un presente atravesado por una delicada sensación de tris-

teza ante la imposibilidad de volver las cosas a su punto de partida. Él estuvo preso tres años, ella lo siguió queriendo pero sin tanta paciencia como para esperarlo de manera inmutable. El hiato de la cárcel no se puede ignorar; más que un tiempo perdido, es un tiempo descontado de la vida. Finalmente, él partirá sin resentimientos, agradecido por los buenos momentos del pasado. Algo así como «Mano a mano» en clave progre.

Si la canción fue escrita en 1978 y el protagonista vuelve tres años después –«Me recibió el frío y un nuevo gobierno…»–, está claro que cayó en la gayola en el 75. Y que ahora gobiernan los militares. El país de afuera no parece ser mucho más libre que el de la cárcel. Ironiza el personaje:

Hacé de cuenta que estuve navegando
es casi lo mismo, sólo cambia el paisaje:
abajo el mar que nunca se ve, arriba el cielo –el cielo raso–
y tu foto en la pared.

Conocimos esta canción cuando el retiro de los militares era inminente. Esto produjo un corrimiento en el sentido de la letra. Cuando Baglietto cantaba aquello de «Me recibió el frío y un nuevo gobierno», bien podía pensarse que se estaba refiriendo al tan esperado regreso de la democracia. De lo contrario, no se explica que en los recitales la gente festejara esa línea. En realidad, buena parte del repertorio de Baglietto –quien, dicho sea de paso, se animó a cantar en público el poema sobre la censura de Juan Gelman antes del 83– fue recibido como mensaje de actualidad. Y la actualidad era esencialmente política. Cuando lo entrevisté para el libro *Rock y dictadura*, Baglietto me contó que «Mirta de regreso» hablaba de un preso común y corriente; eso era lo que había querido decir Abonizio y así lo habían entendido todos los del grupo. Luego, la gente creyó que se trataba de un preso político. El tema se cargó con otra expectativa.

La introducción de un breve diálogo hacia el final de la canción –«Vení a verme cuando salgas…»– produce otra ambigüedad inquietante. El tipo decide irse sin chistar, comprendiendo que Mirta ya no lo quiere; no como antes, al menos. Y entonces, mientras sale sigilosamente de la casa, recuerda las palabras de un amigo:

Salgo a la verja, parece que ha llovido,
en la estación retumba el Estrella del Norte.
«Vení a verme cuando salgas», me dijo el Turco,
comés todos los días y no hay problemas de laburo.
Sólo algunas noches, sólo algunas noches,
Salís a trabajar.

Como sucede en los tangos clásicos, narración y dramatización se entrecruzan para generar una escena particular. Lo mismo sucede en «Dios y el diablo en el taller», «La historia de Mate Cocido» y «Constitución de noche», todas piezas del repertorio medio secreto de Adrián Abonizio.

«Sólo se trata de vivir»
(Litto Nebbia)

En 1981, recién llegado de México, Litto Nebbia presentó esta canción andariega, que algunos ya conocían por la versión que León Gieco venía tocando en vivo. Litto la cantó por primera vez en un ciclo en La Trastienda, sólo con su guitarra. Y no se cansó de repetirla allí donde lo invitaran a cantar. El trío de *Melopea* ya no existía, Litto se había quedado sin banda estable. No sólo había regresado del exilio: había vuelto a ser un solista extremo, estado artístico que no le era para nada adverso.

Después de todo, él había sido siempre un cantautor, aun en sus momentos grupales. Sus canciones, incluso las compuestas con un sentido de orquestación o instrumentación más dadivoso, se bancaban perfectamente la ejecución más económica. En la grabación de «Sólo se trata de vivir» se oyen unos acordes de cuerdas sintetizadas ejecutados muy tenuemente, detrás de la voz y la guitarra. En las versiones en vivo ese recurso no figura, pero la canción no pierde mucho por ello. Sucede que el despojamiento sonoro del tema termina realzando su riqueza armónica y la punzante síncopa de su ritmo. En fin, hermosa canción, llena de vida, como la vida que su letra pone en valor.

Dicen que viajando se fortalece el corazón
pues andar nuevos caminos te hace olvidar el anterior
ojalá que esto pronto suceda,
así podría descansar mi pena,
hasta la próxima vez.

Eso es lo que dicen: que viajando se fortalece el corazón. El asunto de esta canción se recuesta en la sabiduría popular. Pensemos en «La añera», aquella zamba de Yupanqui que describe el viaje como un tire y afloje entre la razón y el sentimiento. Pero en Nebbia hay una visión un poco más optimista, quizá más propia de la cosmovisión del rock. Si en Yupanqui el corazón retiene a la «pena buena», «pena que dura», en Nebbia está la promesa de despenar el corazón. Sólo el olvido puede darnos fuerzas para seguir. Como suele decirse: no se puede vivir sin memoria, pero tampoco sin olvido. Esto es particularmente cierto en la cuestión del amor.

Ya que cité la zamba de Yupanqui, debo decir que el ejemplo de la paloma herida está en las dos canciones. Doy por descontado que se trata de una coincidencia, no de una cita o reelaboración del tópico. De cualquier manera, creo interesante hacer la comparación. En «La Añera», Yupanqui escribe:

¿Dónde está la palomita
que al amanecer lloraba?
Se fue muy lejos dejando
sobre mi pecho sus lágrimas.

En cuanto a Nebbia, este imagina un ave confidente que, al igual que la de Atahualpa, parece liberar su peso descargando lágrimas. En ambos casos la paloma remontará vuelo, pero en la canción de Nebbia lo hará con más determinación, en busca de un futuro venturoso. Como sea, la naturaleza es maestra de la música popular, pero las interpretaciones que sobre ella se formula pueden variar:

Y así encuentras una paloma herida
que te cuenta su poesía
de haber amado y quebrantado otra ilusión.

Seguro que al rato estará volando,
inventando otra esperanza,
para volver a vivir.

Desde luego, las circunstancias que dieron origen a una y a otra canción difieren. Mientras Yupanqui escribió «La añera» poco antes de tener que abandonar Tucumán por razones sentimentales y políticas, Nebbia hizo la suya convencido de que el regreso a la Argentina estaba cercano. Escribió la canción en San Luis de Potosí, «toda de un tirón, en una noche de 1979», según recuerda. Letra y música salieron hermanadas. Y enseguida llegaron al público mexicano, que se habituó a pedirlas como bis en cada recital del argentino. Para Nebbia, la clave de su enfática creación está en el puente o segunda parte, que resuelve cierta incertidumbre de las primeras estrofas y que, en cuanto a música, le exige a la voz ese *falseto* distintivo, en medio de una rápida sucesión de acordes:

Creo que nadie puede dar una respuesta
ni decir qué puerta hay que tocar.
Creo que a pesar de tanta melancolía,
tanta pena y tanta herida, sólo se trata de vivir.

La vida es pena y herida, pero también la invención de otra esperanza, un recomenzar constante. Así en la canción como en la vida del cantautor. En ese sentido, la imagen de Litto yendo al frente con «Sólo se trata de vivir» –en más de una oportunidad de cara a una multitud que tal vez hubiera preferido adrenalina eléctrica– tiene algo de épico, como aquel «Vamos negro» que supo cantar a principio de los 70.

«Sólo se trata de vivir» es una de sus canciones más queridas –y sin duda la mejor versionada, como lo demostró Mercedes Sosa–, ya que no sólo resume un momento difícil y a la vez esperanzador en la vida del autor, sino también funciona como símbolo del personaje «Nebbia». Un incansable luchador contra los etiquetamientos, la banalidad, la progresiva escasez poética del rock argentino, la pereza armónica de tanto guitarrista suelto, la desidia aprovechadora de los sellos discográficos grandes, los problemas para llegar a los medios, los prejuicios de un mundo, el de la música argentina, muy sesgado e intemperante.

Si alguna vez Nebbia pareció dar la imagen de un señor protestón incapaz de comprender la nueva fisonomía del rock nacional, el tiempo terminó dándole la razón. Sus canciones, y entre ellas «Sólo se trata de vivir», documentan un gran momento del rock en la Argentina.

«Pensar en nada»
(León Gieco)

Veo en *YouTube* a León junto a Los Piojos y Pappo. Están en un escenario (¿Luna Park?) zapando a partir de «Pensar en nada». Y recuerdo que Gieco contó que esta canción nació de un *riff*, la unidad mínima de toda zapada. A fines de los años 70, León andaba por Los Ángeles. Medio emigrado por voluntad propia y medio exiliado por el clima adverso de la dictadura argentina, no lograba integrarse a una sociedad, la californiana, para la que su amigo Gustavo Santaolalla parecía tener mejor disposición.

Fue así cómo empezó a quemar las horas jugando con su guitarra. Era lo que siempre había hecho, pero ahora tenía más tiempo, o tal vez más necesidad. Buscaba melodías, y estas se le fueron apareciendo con mucha definición rítmica. Más ritmo que melodía, podría decirse. La frase más persistente de aquella cosecha, la que lo acompañaría todo el viaje de regreso para dejarlo en paz sólo después de que la grabara con status de canción, fue la que abre «Pensar en nada». Linda frase para solear sobre una grilla mínima de acordes.

Suele decirse, despectivamente, que ciertos músicos sólo saben componer con tres acordes. Gieco sabe algunos más, pero los tres que encontró para la primera parte de «Pensar en nada» siguen sonando espléndidamente. Tal vez el secreto esté en esa cadencia de paso con la que divide cada verso de la primera estrofa. Entre «Justo ayer me di cuenta» y «es sólo cuestión de plata» se suceden, apretadamente, Fa mayor y Sol mayor; algo así como tercer y cuarto grado de la tonalidad de Re mayor, aunque en funciones diferentes. Un *riff*, entonces, sosteniendo buena parte de una canción modal. (Esta música siempre me sonó a Dire Straits, y estoy convencido de que Mark Knopfler la podría haber grabado chocho de la vida. Digo esto a favor de Gieco,

que me parece un autor y compositor más interesante que su colega norteamericano.)

La letra se identifica con los pioneros del rock argentino. Al menos retoma la voz de una conciencia joven desencantada del mundo tal como los adultos lo han construido. Plantea una crítica a la vida burguesa, con su energía fatua y su competitividad destructiva. En fin: crítica de costumbres modernas, con la ciudad abyecta en el centro. Ya no hay tanto campo, como en los primeros tiempos del muchacho de Cañada Rosquín. En todo caso, el campo brota como imagen aislada, en contraposición al ritmo impiadoso de la ciudad.

En el momento en que Gieco decidió incluir la canción en el disco homónimo de 1981 –que también traía «La cultura es la sonrisa», el tema más político del álbum, ya que fue escrito contra la decisión de los militares de cerrar la universidad de Luján–, el «mensaje» se potenció, no sin algún riesgo para el propio autor. Después de todo, Gieco se había ido del país por miedo a que le pasara algo. Y ahora volvía y grababa cosas así. Este hombre no aprendía más:

Justo ayer me di cuenta que es sólo cuestión de plata
mientras diez ventanillas cobran, una sola paga.
De cómo piensa la gente, a veces la indiferencia
es tan grande que parecen seres de alguna otra tierra.

Hay aquí un estado de revelación: «Justo ayer me di cuenta…» ¿Cuándo se produjo ese despertar de conciencia? ¿Por qué justo ayer? El estribillo, con su modulación armónica y su desaceleración rítmica, parece orientarnos hacia una respuesta:

Y qué me dicen de esa casa sola que se ve desde un avión
quizás en la soledad no haya dolor
de pensar, o dolor de pensar… de pensar… en nada

Gieco logra aquí un magnífico juego de tensión y distensión. Lo logra enfrentando dos partes de canción muy diferentes entre sí. Tanto la música como la letra determinan la diferencia, según un criterio de analogía más bien clásico y sumamente efectivo. Venimos del vértigo de la ciudad, y de pronto la melodía se ensancha y todo entra en un estado nirvana. Allá arriba, desde una cabina presurizada, la vida se

ve de otra manera, con otra temporalidad. La casa sola connota sencillez, humildad, quizá pobreza. El estribillo cierra con la idea-fuerza de «pensar en nada», pero en un contexto semántico un poco ambiguo. ¿Qué es lo que no hay en la soledad? ¿Dolor de pensar, o dolor de pensar en nada?

Como sea, es el apotegma de «pensar en nada» lo que oímos por sobre todo lo demás. No se trata de una oración inocente en la genealogía de la canción argentina. Discépolo escribió «La poesía cruel de no pensar más en mí». Y Homero Expósito: «…y al fin andar sin pensamiento». No quiero decir que Gieco haya parafraseado conscientemente a los poetas del tango, a los que, por supuesto, conoce muy bien. Su «nada» está referida a un paisaje de carencia, a esa «otra Argentina» que abunda en su cancionero y a la que la clase media urbana suele tratar con indiferencia. Pero es difícil que un oyente argentino de cierta edad no tenga en su cabeza las remisiones que acabo de citar, así como será improbable que nuestros hijos y nietos vuelvan a decir «pensar en nada» sin que se les aparezcan los versos centrales de esta canción de León Gieco.

«Inconsciente colectivo»
(García)

Cada vez que en sus conciertos Charly entonaba el verso que menciona a «los que están en prisión», la gente liberaba sus aplausos. Catarsis colectiva, descompresión emocional. Tiempo de dictadura y una letra en la que el autor parecía sopesar cuán eficaces podían resultar ciertas metáforas. Y cuán necesarias eran algunas precisiones. Una letra con dos mundos opuestos: el de la libertad proclamada por el rock desde su año Cero y el de esa realidad opresiva en la que, traumáticamente, el rock parecía haber descubierto una potencialidad política de la que hasta entonces todos o casi todos habían dudado.

Quizás el gran acierto de esta canción icónica, amén de su frondosa melodía y su exquisito plan tonal, radique en esa dialéctica entre utopía y realidad; entre la libertad que se anida en el corazón y ese «transformador» que «consume lo mejor que eres». Pero no es sólo

un choque orwelliano entre libertad y represión. Charly hace un gambito bastante original: en la vigilia nacen las flores y las canciones levantan vuelo, mientras que en el sueño cobra forma una realidad oscura y retardataria. La imaginación temporal de la canción arroja ese sueño hacia atrás, como si se tratara de algo muy antiguo. Digamos que el sueño termina siendo una pesadilla –lo contrario a lo que había planteado John Lennon en «Imagine»–, pero al quedar tan rezagado ya no produce tanto temor. En ese sentido, esta canción contrasta con las distopías que el músico había imaginado poco tiempo antes.

Vale recordar que «Inconsciente colectivo», incluida en un disco tan poco orgánico como el doble *Pubis Angelical-Yendo de la cama al living*, fue compuesta en el período de transición entre Serú Girán y los discos solistas de Charly. Corrían los últimos meses de los militares en el poder, pero la democracia todavía no tenía forma ni fecha de inicio. El deseo de cambio era tan palpable que se manifestaba en tiempo presente:

Nace una flor, todos los días sale el sol
de vez en cuando escuchas aquella voz
como de pan, gustosa de cantar,
en los aleros de la mente con las chicharras.

Esa magnífica imagen de «En los aleros de la mente con las chicharras» es surrealista, pero también nos lleva a «La cigarra» de la Walsh. Como ha señalado Pablo Schanton, la poesía de Charly puede llegar hasta las orillas surrealistas de un Spinetta, pero con una voluntad de comunicación muy fuerte, acaso más fuerte que nunca en el contexto de aquella Argentina.

Es evidente que las versiones de Mercedes Sosa y el cuarteto Zupay colaboraron en la expansión extra rockera del tema. Pero esto fue así porque se trataba de una composición «muy García» y a la vez bastante independiente de las claves del universo rockero. Sin mayores guiños «del palo», acaso porque el propio autor estaba reorganizando su vida artística, «Inconsciente colectivo» hace honor a su título: ahí estábamos todos, esa canción cantaba con nosotros y por nosotros. Ayer, hoy y mañana, ya que había sido «escrita hace tiempo atrás». ¿Cuánto tiempo? Charly ha sugerido que ni él lo sabía a ciencia cierta.

Lo que sí sabemos es la urgencia del momento en que la canción se corporizó en sus oyentes:

Ayer soñé con los hambrientos, los locos
los que se fueron, los que están en prisión.
Hoy desperté cantando esta canción
que ya fue escrita hace tiempo atrás.
Es necesario cantar de nuevo, una vez más.

Para los seguidores de Charly (aquellos que no podían dejar de escuchar «Inconsciente colectivo» como parte de una serie que había empezado con Sui Generis para luego derivar en una música proporcionalmente más instrumental que vocal), el llamado a «cantar de nuevo» significaba, más allá del contexto social que lo potenciaba, el reclamo por otro estilo musical. Un estilo más apegado a la forma canción, capaz de tomar distancia de las polimetrías rítmicas y los solos virtuosos de la fructífera etapa Serú Girán, sin por ello dejar de lado el sutil lenguaje armónico de toda una trayectoria. En la grabación original –en algunas versiones en vivo Charly lo cantó en menos de dos minutos– el tema apenas supera los tres minutos, con un comienzo y un final pautado por un secuenciador, marca inequívoca de los tiempos «modernos» del rock.

Que una canción pueda hablarle a todos y a unos pocos a la vez, y que tenga para decir cosas universales y cosas particulares en una duración tan corta, es una señal, si no de infalibilidad, al menos de una ambición artística para la cual el Charly García que en 82 llenó la cancha de Ferro daba la talla como pocos.

«Los dinosaurios»
(García)

Los amigos del barrio pueden desaparecer,
los cantores de radio pueden desaparecer,
los que están en los diarios pueden desaparecer,
la persona que amas puede desaparecer.

Ya vimos la impresión que en su momento produjo la palabra «desaparecí» en «La cigarra» de María Elena Walsh. Aquello podía entenderse, en la siempre distorsionada escucha retrospectiva, como un horrible presagio; pero ahora la desaparición, palabra de tremenda impronta argentina, era enunciada a posteriori de los crímenes del Proceso y poco antes del juicio a la Junta y el *Nunca más*. Y era enunciada con un sarcasmo no exento de cierta incorrección política, la misma de la que Charly había hecho gala en «No bombardeen Buenos Aires».

«Pero los dinosaurios van a desaparecer.» Se trataba de un anuncio largamente esperado por la cultura rock. Charly no era el primero en cantar contra el Moloch del autoritarismo, si bien su voz resultaba ser la más incisiva y sus lenguajes –tanto el poético como el musical–, los más categóricos.

De aire brechtiano, esta letra trabaja sobre la incertidumbre más terrible que alguien podía tener entre 1976 y 1982: la de estar o no estar; la de seguir vivo, con nuestra identidad vigilada, o la de desaparecer, como tantos. La desaparición, que la letra de Charly naturaliza en todos los planos de la vida cotidiana –y sobre todos los sujetos, ya no sólo sobre los militantes políticos–, es lo más siniestro de aquella Argentina. Al decirnos que todos pueden desaparecer, Charly nos dice que, simbólicamente, todos estamos en situación de riesgo, todos somos, en lugar de «derechos y humanos», desaparecidos en potencia. Antes dije «incorrección política» porque el empleo de tan infausto verbo para todo el mundo y también para los militares me sigue haciendo ruido. Pero así es Charly, siempre hace ruido. Siempre nos sacude.

Los que están en el aire
pueden desaparecer en el aire,
los que están en la calle,
pueden desaparecer en la calle
los amigos del barrio pueden desaparecer
pero los dinosaurios van a desaparecer.

La cita de la estrofa anterior, que he copiado textualmente del interior del disco, me da pie para resaltar el trabajo de orfebre con el que Charly estructura sus composiciones, y esta en particular. Formal-

mente, la segunda estrofa es idéntica a la primera, pero la música difiere sutilmente, produciendo un quiebre interior en lo que vendría a ser el primer bis o repetición. En otras palabras, la música se modifica sobre la regularidad estrófica. Por eso, los versos de la segunda parte están partidos al medio, por decirlo de alguna manera. Por eso, esta canción tiene cuatro secciones diferentes, unidas entre sí por una familiaridad armónica y melódica que produce un efecto de uniformidad. Estamos ante una canción engañosamente minimalista. Una brillante pieza de orfebrería, expurgada de todo barroquismo; el de Charly es un virtuosismo estructural. En lugar de tocar mucho sobre poco –es lo que haría un músico de jazz–, opta por una idea de canción nuclear.

Busco algún análisis musical de la obra de Charly, y encuentro el que viene elaborando el musicólogo Diego Madoery. Para Diego, existen en la biografía artística de Charly tres grandes períodos compositivos. Estos se organizan de acuerdo a lo que el investigador define como «procedimientos operativos». Tanto las estrategias discursivas como los resultados sonoros dependen, de un modo bastante directo, de estos procedimientos. Al principio, Charly componía desde la guitarra y/o el piano y la voz. Más tarde, sus canciones empezaron a emerger desde el arreglo grupal. Por último, Charly decidió componer con secuenciadores, desde la base (percusión-batería-bajo) hacia la melodía.

Esta tercera etapa se inició con *Clics modernos*, su influyente y polémico álbum de 1983. Pues bien, «Los dinosaurios» figura en este disco. Pero si respetamos la idea de Diego, estamos ante una canción cuyo procedimiento operativo proviene del ciclo anterior; o quizá del primer ciclo, cuando el músico componía con su guitarra o su piano. De hecho, pocas canciones de los años posteriores a *Clics modernos* se bancan ser interpretadas con el único respaldo de un piano, como sucede con «Los dinosaurios».

Es posible que Charly haya creído que el tema de fondo de su canción ameritaba un tratamiento a la vieja usanza, algo distante de la reinvención que había empezado a experimentar entre el 82 y el 83. Como haya sido, «Los dinosaurios» ha quedado en la historia de la canción argentina como colofón sonoro a una época terrible. Obviamente, los dinosaurios desaparecieron –al menos los más sanguinarios– y Charly se reinventó a sí mismo, acaso por última vez.

«Mil horas»
(Calamaro)

Cuando en 1983 conocimos esta curiosa confesión de desahucio amoroso, el nombre de Andrés Calamaro no decía mucho. Tecladista de Los Abuelos de la Nada a los 17 años, Calamaro había tocado fusión de candombe con rock y jazz en las filas de Raíces. Si Miguel Abuelo lo contrató porque le habían dicho que era un buen tecladista, pronto se encontró con un *bonus* nada desdeñable: el joven músico resultó ser un compositor y autor lleno de ingenio, como precozmente lo certificaron «Sin gamulán», «Mil Horas» y algo más tarde la estupenda «Costumbres argentinas». Irónico y paradojal, el autor rara vez se alejaría de un eje temático hasta entonces poco tratado por el rock argentino: el amor romántico y sus peripecias menos épicas.

Este giro temático era indicativo del repliegue de subjetividad con el que muchos autores de canciones empezaban a enfrentar el «fin de las utopías» de los tiempos posmodernos. A cambio de una idea un tanto devaluada de compromiso político y social, todo un repertorio vendría pronto a examinar impúdicamente la microfísica de las relaciones de pareja, allí donde hasta el menor de los gestos puede desatar una lectura paranoica o sellar una promesa de amor eterno. En un orden dominado por el capricho, el egoísmo y las veleidades –las parejas a las que Calamaro le canta distan mucho del *happy end* del Hollywood clásico–, un tema como «Mil horas» fijó, anticipadamente, un momento de la vida en sociedad de cierta franja de la juventud argentina:

La otra noche te esperé
bajo la lluvia dos horas
mil horas como un perro.
Y cuando llegaste me miraste
y me dijiste loco.
Estás mojado, ya no te quiero.

Sobre una rítmica lindante con el reggae y una línea melódica quebrada en pequeños motivos recurrentes, «Mil horas» progresa con sentido narrativo… hacia ninguna parte. Se trata de una escena un tanto grotesca, de una cotidianidad absoluta. ¿Quién no estuvo alguna vez en esta situación? Eso parece decirnos, con la hipérbole de las mil horas, este sujeto frágil que en un momento se pregunta «para qué sirven las guerras». En realidad, lo hace sólo como un reflejo inútil de conciencia moral. Su obsesión pasa por otro lado. Su mundo no es el de las guerras y las catástrofes. Su mundo es el de chicas caprichosas, «estrellas rojas» que todo se lo imaginan, blancas como la nieve y la cocaína. Ahí hay pequeñas guerras, a escala de una canción. Guerras que se libran en una ciudad húmeda y un tanto hostil.

De Los Abuelos de la Nada a Los Tipitos, «Mil horas» ha transitado un derrotero similar al de otras canciones de Calamaro: el desamor es un tópico infalible. Alguien podrá preguntarse cuánto de tango y bolero, géneros por los que Andrés ha manifestado algo más que curiosidad, se esconde en una canción como «Mil horas». Una respuesta meditada nos arrojaría un listado de diferencias tan sustancial como el de sus similitudes. En cuanto a estas últimas, Marcelo «Cuino» Scornik, que se atribuye la coautoría de la canción, le dijo a la periodista Maitena Aboitz que todo empezó con una primera estrofa en tono de bolero: «Hace frío y estoy lejos de casa…» Pero unos meses después, en la casa de Andrés, la idea original evolucionó por otros carriles. Es factible que ese desvío haya sido clave en el rumbo que tomó el conjunto de la obra de Calamaro. Con ese desvío, la delectación amorosa del bolero dejó su lugar a la crónica de los amores desangelados. Finalmente, la ironía ahogó el sentimiento romántico.

Por lo pronto, la festividad exultante de Los Abuelos de la Nada difiere mucho del tono doliente del tango, así como de la atmósfera romántica del bolero. En todo caso, podemos extraer de estas comparaciones una nunca inoportuna lección: poco valor tiene el análisis literario de una canción si no se tiene en cuenta su dimensión musical. Es un error metodológico reducir la música a un rol meramente contextual. La música también suele tener una narrativa de fuerte poder semántico, por más abstracto o ambiguo que consideremos su lenguaje.

¿Acaso el plantón de nuestro antihéroe, «bajo la lluvia dos horas», sonaría igual con un *rubato* de bandoneón sobre un tiempo a tierra,

o con una modulación de menor a mayor en la segunda parte? Y a su vez: ¿se imaginan la letra de «Soledad» de Gardel y Le Pera brincando sobre el bajo de Cachorro López o hecha danza en la voz de Miguel Abuelo?

«Trátame suavemente»
(Melero)

Según le confió Daniel Melero a Gustavo Álvarez Núñez, la primera idea de esta canción emergió de un modo bastante insólito. Contemplando al general Galtieri por televisión –eran los días de la euforia por Malvinas y Galtieri estaba fascinado no sólo con su aventura de rescate austral sino también con su improbable carrera política–, Melero quiso jugar con la sospecha de que, detrás de todo militar vociferante y seguro de sí, se esconde un gay reprimido. Obviamente, la idea viró luego hacia una cosa completamente distinta. Suele suceder. Canciones direccionadas en un determinado sentido terminan llegando al receptor sin huellas manifiestas de su primera identidad.

Después de haberla escuchado sin demasiado interés cuando formaba parte del repertorio de Soda Stereo –el trío la grabó en su primer disco–, hace unos años me reencontré con «Trátame suavemente» en la versión de su autor y compositor. Efectivamente, en el disco *Piano* y con el ajustado acompañamiento de Diego Vainer, Melero regresó a canciones de su cosecha, interrumpiendo por un momento sus búsquedas más electrónicas. El músico quería que sus canciones sonaran peladas, sin efectos ni trabajo de edición alguno. Como si las estuviera cantando en un piano-bar. No creo que aquel disco haya significado un retroceso del conceptualista del rock, sino más bien un baño acústico y melódico, en algún sentido tan radical como esas performances en las que el músico ejecuta un mouse de computadora en medio de una algarabía de baile tecno.

Melero suele irritar a los adoradores del rock and roll. Los provoca y estos se indignan, como cuando en la edición 1981 de BA Rock su grupo Los Encargados fue blanco de naranjazos por parte de los fans de Riff. Sólo tres años más tarde, «Trátame suavemente» fue un

hit en manos de Soda Stereo, y desde ese momento, en virtud de varias colaboraciones con el grupo más un disco compartido con Cerati, a Melero se lo llamó «el cuarto Soda».

Los tiempos estaban cambiando. Las canciones aguerridas estaban dejando su lugar a las canciones hedonistas. Despuntaban esos peinados nuevos anunciados por Charly. De la sociedad al cuerpo, de lo colectivo a lo privado: una nueva subjetividad iba cobrando forma en el repertorio de un rock que, no bien transcurrida la ruptura punk, parecía sentirse a gusto bajo la piel del pop.

Ahora, una canción podía «complacer» sin que por ello se la tachara de claudicante o cómplice. «Trátame suavemente» fue una canción complaciente en el sentido más literal del término. Su autor era un hombre de la escena independiente, un músico del *under* que se pronunciaba a favor del pop. Y el pop era suave por definición. Había nacido para agradar y para ser descartado cuando los oyentes pedían otro estímulo… pop. El tipo de canción que grupos como Virus, Soda Stereo y otros menos talentosos reivindicaban en los albores de los 80 debía tener levedad. Y suavidad, claro. Es cierto que tras esa primera sensación solía esconderse alguna historia más enroscada o neurótica, a veces muy próxima a los tópicos del género melódico. Por ejemplo, en el caso elegido, aquí ella o él viven sin planes ni valores firmes, en una deriva que el yo de la canción no duda en calificar de enfermiza:

Tu comportamiento
es el que dicta cada momento.
Esa inconstancia no es algo heroico.
Es más bien algo enfermo.

Pero «Trátame suavemente» no es un tema «melódico». ¿Por dónde pasa entonces la diferencia? Bueno, esta gente del palo rockero había modulado al posmodernismo, para decirlo en términos más amplios. Tras sus historias de amores y caprichos se agazapaba el desencanto como clima de época. Finalmente, era el sufrimiento lo que se buscaba evitar. No terminar bajo la lluvia mil horas, como cantaba Calamaro, ni ser consumido en la pira sacrificial de las grandes causas. Nadie quería salir herido. Ni de la vida pública, ni de las relaciones privadas.

No quiero soñar
mil veces las mismas cosas
ni interpretarlas sabiamente.
Quiero que me trates suavemente.

Esta canción reclama suavidad, un cuidado especial en el trato. El reclamo de Melero –o del alter ego de su canción, mejor dicho– está formulado en un tono que oscila entre la súplica y el imperativo.

Como casi siempre sucede en las buenas canciones, el tono de la letra tiene una perfecta correspondencia con las características musicales del tema. En el comienzo, los grados I, IV, V y VI se van enlazando sin cambios ni sorpresas. Es como una de esas melodías de folk-pop que sacamos rápidamente en la guitarra, generalmente antes de que podamos memorizar la letra. Sólo en la segunda parte, la más lograda, la música adquiere un énfasis mayor, pero apelando a los mismos enlaces de la primera. Música escueta y bella; música suave, suavemente cantada, carente de tensiones, si bien nadie podría, honestamente, afirmar que a esta canción le falte algo.

«Pedro canoero»
(Parodi)

Veinte años se interponen entre este chamamé de Teresa Parodi y «El cosechero», rasguido doble de Ramón Ayala. Si, amén de sus otras consideraciones, una canción debe ser siempre oída como documento de su tiempo, entonces hay que convenir que la de Parodi es la elegía a un trabajador en extinción. Dos canciones, dos momentos en la ruda vida de esos hombres cuyos destinos estuvieron atados al río. «Rumbo a la cosecha / cosechero yo seré», escribió Ayala en 1963. El río era aquí la vía que conducía al trabajo duro. A Pedro Canoero, en cambio, lo conocemos hacia el final de su vida, siempre sobre esa canoa con la que llevó gente y enseres de un lado a otro:

Pedro canoero
todo tu tiempo se ha ido
sobre la vieja canoa
lentamente
te lo fue llevando el río.
Pedro canoero
ya no has vuelto por la costa
te quedaste en la canoa
como un duende
sin edad y sin memoria.

Este chamamé fue la carta de presentación de Teresa Parodi en una Buenos Aires que, hacia 1984, parecía querer recuperar aquellas expresiones regionales que, cada una en su medida, habían ido conformando una identidad sonora compleja. Eran los días de Antonio Tarragó Ros y la inacabable polémica en torno al chamamé, sus posibilidades de renovación y esa frondosa tradición de Corrientes en la diáspora. La de Teresa era una voz relativamente nueva en la música popular argentina, si bien los correntinos más jóvenes la conocían bastante bien. Había grabado un par de discos –uno con musicalizaciones de poemas de Francisco Madariaga y Juan L. Ortiz– y recorría con ímpetu el circuito de bares y teatros de la primavera democrática.

Por la época de «Pedro canoero», Teresa acababa de cantar con el quinteto de Astor Piazzolla, hecho comentado con admiración y, a la vez, con cierta incredulidad. Es que Teresa, no obstante su juventud, estaba troncalmente asentada en la música correntina, si bien de adolescente había preferido las zambas. Costaba imaginarla en otro género. En la edición 1983 del Festival de Cosquín fue elegida en la categoría «revelación» y al año siguiente dio a conocer masivamente «Pedro canoero» y «Apúrate José», ambas canciones incluidas en el álbum *El purajhai de Teresa Parodi*.

Teresa canta con una voz ancha y profunda, de timbre oscuro. Su rostro se tensiona, especialmente cuando pronuncia las vocales abiertas. Se trata de un estilo interpretativo de carácter vehemente y asertivo, del que la cantante se vale para sellar el sentido de sus canciones. Digo esto porque ella escribe y compone prácticamente la totalidad de las piezas de su repertorio. Al interpretarlas, termina de componerlas, de darles una intención determinada. Sola con su guitarra o

acompañada levemente, Teresa siempre ha tenido una gran presencia en escena, capturando a sus oyentes de entrada, pero no a la manera de esos cantantes cuyo arte consiste en apropiarse convincentemente de canciones muy diferentes entre sí. En su caso, se da una combinación bastante inusual entre la identidad autoral y el virtuosismo interpretativo. Estamos acostumbrados a buenos compositores que desmerecen un poco a la hora de cantar –Fito Páez, por caso– o a voces brillantes que no componen –la Negra Sosa, claro.

«Pedro canoero» sobresale por la hermosa melodía de la primera parte, aunque lo que todos nos sabemos de memoria es su estribillo:

Pedro Canoero te mecía el agua
lejos de la costa cuando
te dormías,
Pedro Canoero
corazón de arcilla
sobre la canoa
se te fue la vida.

Tanto estrofa como estribillo están en la misma tonalidad y apelan a los mismos acordes, y sin embargo sus melodías difieren de manera muy clara. La cualidad cantábile de «Pedro canoero» sitúa a Teresa en la estela de compositores correntinos más afines con la lírica que con el baile.

Hay unas cuantas versiones lindas de «Pedro canoero», si bien todas por debajo de la de la autora; o mejor dicho, todas –las mejores, me refiero– con la autora participando. Pienso en los duetos que Teresa formó con Mercedes Sosa y con Ramona Galarza.

«Los locos de Buenos Aires»
(Del Prado)

En una entrevista que Liliana Daunes le hizo para *Página/12* allá por 1989, Alejandro del Prado afirmaba «curtir el folclore de esta ciudad». ¿Cuál era ese folclore, ya que del Prado no hacía tango por más

que sus letras estuvieran teñidas de una melancolía tan consustancial al género porteño?

Al comienzo del período alfonsinista, el mundillo de las murgas, milongas candomberas y otras tradiciones rioplatenses era revisitado con frecuencia por músicos jóvenes, justo en el momento en que arribaba a Buenos Aires la Trova rosarina con sus matices fluviales y un paquete de canciones urbanas no tradicionales. En esa línea renovadora y con un CV en el que brillaban los nombres de Alfredo Zitarrosa y Osvaldo Ardizzone –al primero lo había acompañado en la guitarra y a los poemas del segundo les había puesto música–, Del Prado prometía ser el mejor de su generación. Ya había dado pruebas de musicalidad y poesía con su grupo vocal e instrumental Saloma. Lamentablemente, las cosas no salieron como todos esperaban y Alejandro debió cargar, en los siguientes 20 años, con el sanbenito de «promesa incumplida».

De aquel tiempo de búsquedas y expectativas, cuando los 80 aún podían ser una variedad de cosas no necesariamente contenidas en una canción pop, y Alejandro del Prado un cantautor menos secreto de lo que es hoy, nos llega «Los locos de Buenos Aires». En 2008 el autor volvió a grabar su gran canción en *Yo vengo de otro siglo*, su demorada *rentrée*.

Escrita en 1982 en México, «Los locos de Buenos Aires» proyecta una mirada tierna y compasiva sobre ciertos habitantes de la ciudad:

Uno está sólo y espera,
otro cree a su manera,
otro ciego en su locura,
y otro que no vive, dura…
La ciudad los ama, ¿y qué?
Uno quedó en el 40
otro no, ya está de vuelta,
otro se las sabe todas,
y otro reza a toda hora…
La ciudad los ama, y ¿qué?

En la introducción a su libro de entrevistas con escritores argentinos que padecieron el exilio, Jorge Boccanera –también con él Alejandro compuso algunas canciones, como la conocida «Si te contara»–

observa que el exilio es una máquina de moler: «reduce un lugar a puñados de polvo que sólo adquieren algún peso en la palma abierta de la nostalgia».

Para Del Prado, esos «puñados de polvo» son, en realidad, puñados de personas, partes vitales del tejido social. Personas a las que el músico vio transitar por la ciudad infinidad de veces, generalmente de noche. No son tipos famosos; son agentes de una trasnominación. Como ellos hay muchos, los suficientes –nos sugiere Del Prado– para llevar adelante un cambio en nuestras formas de vida: «Cuidado con esa gente/ no se sabe qué pretende».

Entre sus personajes no hay perfiles detestables. Por supuesto, Del Prado no es ingenuo, sabe de qué paño está hecho Buenos Aires. Simplemente elige con quienes quedarse. Lo dice de un modo inequívocamente discepoleano, del Discépolo de «Cafetín de Buenos Aires», pero con un resto más esperanzado, si se quiere. Es que esos locos no se recluyen en la capilla del cafetín: salen a la calle, interactúan con los otros.

Eso sucedió siempre, y seguramente seguirá sucediendo. Así vive y sobrevive una ciudad: con locos que tejen sueños y los proyectan al conjunto citadino. De todos modos, no me parece antojadizo afirmar que, más allá de sus loas a la bohemia universal, esta canción refiere a un momento particular de la vida social y cultural de Buenos Aires. En 1982 empezaba a recuperarse el espacio público después del tramo más duro de la dictadura y proliferaban los talleres de teatro, los primeros flautistas medio hippies en los subtes y los poetas y periodistas planeando algún impreso en los bares del centro. Heredada de la cultura rock, la voz *loco* se empleaba corrientemente para acortar distancias: «che, loco», decíamos frente a un amigo o conocido de nuestra generación o de alguna próxima. Imagino a algunos de estos «locos de Buenos Aires» tomando café en La Giralda o en La Paz, con la revista *El Periodista* o el diario *La Voz* bajo el brazo.

Si en «Yo vivo en esta ciudad» de Miguel Cantilo la urbe de fines de los 60 es un espacio atravesado por las tensiones generacionales, con adultos intolerantes y jóvenes iconoclastas, aquí las diferencias tienden a aplacarse («Uno quedó en el 40/ otro no, ya está de vuelta»). El estribillo, cuya música plantea una variación más bien leve de la melodía de las estrofas, saluda a «los locos de Buenos Aires» como a un auténtico grupo o cofradía. Difícil no pensar en *Los siete locos* de

Roberto Arlt, haciendo la salvedad, no menor, de que la locura ante la que nos sitúa Alejandro del Prado es más una metáfora de un cierto estado de gracia que la premonición de un tiempo de tinieblas. En efecto, «Los locos de Buenos Aires» es una canción con luz:

Los locos de Buenos Aires
latiendo por todas partes
llenando de sol la noche
con su fuerza, con su arte.
Andan sueltos por la vida,
con su fe, su fantasía,
cuidado con esa gente,
no se sabe qué pretende…

Fue grabada y editada en 1985 gracias a Litto Nebbia, que mucho hizo por aquel éxito. Probablemente, Litto experimentó por «Los locos de Buenos Aires» una empatía de orden artístico –de hecho, la canción no estaba lejos de lo que él mismo solía componer– y quizás algo más. En efecto, la canción tuvo chances de convertirse en la gran balada de una generación. No sé si fue para tanto, pero es lo que siento al volver a escucharla.

«Una luna de miel en la mano»
(Moura-Costa)

El debut discográfico de Virus estuvo rodeado de una fuerte polémica, posiblemente la mayor que se registra en la historia del rock argentino. En principio, y no obstante firmar con un sello tan poco independiente como CBS, la banda de los Moura no encajaba en ninguno de los casilleros de la canción argentina. No eran punk, si bien sus canciones jamás hubieran existido sin la ruptura que aquel movimiento generó dentro y fuera de la música popular. Rechazados hasta el escarnio por los rockeros duros y los metaleros, los platenses tampoco parecían ser la derivación natural de Spinetta y Charly –los artistas mayores del género–, si bien el segundo buscaría algún acerca-

miento a un grupo que representaba el verdadero clic moderno de la nueva década.

Por lo demás, si bien sus canciones invitaban al alborozo y a los placeres más directos, los Virus no hacían música disco. Su irrupción en los lugares de baile tenía el regusto de un malentendido. Recuerdo la impresión que nos produjeron «Wadu wadu», «Soy moderno, no fumo», «Me puedo programar» o «Tomo lo que encuentro» cuando los oíamos en nuestras salidas nocturnas. Esas canciones parecían deslizarse, perversamente, hacia el *hinterland* de la pista de baile. Eran sapo de otro pozo, pero ese otro pozo tampoco las admitía. Allí estaban, entonces, con sus letras inteligentes –Roberto Jacoby, artista plástico, escribía codo a codo con Federico Moura– y esa entretela musical que ameritaba una atención seguramente menos flotante que la que la mayoría de los danzantes estaba dispuesta a ofrecer, al menos en esa circunstancia.

Era claro que Virus no tenía muchas oportunidades allende las fronteras del rock. Su imagen resultaba peligrosamente ambigua, extranjera en una sociedad muy inclinada a una concepción binaria del mundo y de la vida. A la salida de la dictadura militar, y con muchos años de razzias y aprietes, un tipo de sexualidad como la de Federico Moura –cruza de Bowie y Sandro, pero con más del Duke que del Gitano– difícilmente podía sintonizar con el gusto masivo.

Finalmente, las huestes de Virus surgieron de esa generación del rock filtrada por una sensibilidad pop. La new wave era su territorio y un grupo como Devo una de sus referencias. Con el tiempo, ya sobre el final de su vida, el dandismo de Federico Moura terminó convirtiéndose en algo bastante popular. No para convocar multitudes en estadios de fútbol, pero sí para que canciones como «Una luna de miel en la mano» fueran bailadas, coreadas y silbadas en diferentes ámbitos, a la par de los temas de Los Twists, Viudas e Hijas y los brillantes Abuelos de la Nada. Además, las radios de FM se enamoraron enseguida de la canción, tal vez sin entender del todo el significado de su letra.

He aquí, coronando *Locura*, el disco más exitoso de Virus, una canción –¿la primera en esta historia que empezamos con Villoldo?– dedicada a la masturbación:

Tu imaginación se programa en vivo,
llego volando y me arrojo sobre ti.
Salto en la música, entro en tu cuerpo
cometa Haley, cópula y ensueño.

¡Qué largo camino mediaba entre esta canción y las de los pioneros del rock! Sin embargo, en su pulsión rítmica y su desparpajo, en su elogio a los viajes de la imaginación, «Luna de miel…» no estaba totalmente desligada de aquel fulgor juvenil de mediados de los 60. Así eran los *modernos* de la década de los 80: un deseo de refundación se hacía presente en ellos. Sin compases aditivos ni polimetrías, la rítmica de Virus se deslizaba rotundamente, a una velocidad cómoda para el cuerpo danzante.

Por supuesto, cada generación tiene su propia agenda. La de Los Gatos estaba encabezada por una demanda de libertad existencial: hacer con la propia vida lo que uno quisiera. Dos décadas más tarde, Virus oficializaba una demanda de libertad sexual, algo que, más allá de «Muchacha ojos de papel» o «Catalina Bahía», había sido impensable en la música popular de los años 60.

Todo en Virus era pensado y expresado como estilo: la ropa, el peinado, las luces, la unidad compacta con la que esas canciones comunicaban un verdadero programa de vida. En ese encuadre, el tabú del placer solitario era rescatado de una zona cargada de incomodidad. Sobre la letra creada por Eduardo Costa en Nueva York y redondeada por Federico Moura en Buenos Aires, Virus demostró tener estilo aun para cantarle a la paja sin nombrarla directamente. Vale consignar que «A honey moon in hand» era el título de la delirante tesis de Buck Mulligan, uno de los personajes del *Ulises* de James Joyce. Una cita culta –cultísima, en verdad– en el meollo de una canción pop.

«Hay una idea pecaminosa y falsa de la masturbación», argumentaría Federico Moura en defensa de su canción. «De chico me hicieron creer que había un número de eyaculaciones y que se gastaba si uno se masturbaba.»

Tu madre no podrá interceptarme,
perfecto, hermoso, veloz, luminoso.

Gozo, tuyo, luna de miel
luna de miel.

Acabo de transcribir los versos más notables de esta canción, que si se la piensa un poco no es tan egotista como parece. Dije que eran los 80, en efecto, pero el remanente de ciertos prejuicios tal vez hiciera imposible, o al menos muy dificultoso, ese encuentro del que no tenemos otra información que la expresión de deseo de una de las partes. Entonces, la imaginación al poder: «Tu madre no podrá interceptarme». En definitiva, nadie puede interponerse en el terreno de la imaginación, así como nadie impidió que Nebbia y Tanguito soñaran con una balsa que los socorriera de la soledad y la tristeza.

«Yo vengo a ofrecer mi corazón» *(Páez)*

El ritmo de esta canción nos transporta al mundo de la zamba, del mismo modo que «Giros» pone proa hacia el tango. Ambos temas pertenecen a un mismo período compositivo. Ubiquémonos en el tiempo. Corría 1985 y Fito Páez ya no era el epígono de Charly García, su ídolo de la adolescencia. Después de los tanteos del disco *Del 63* y con sólo 22 años de edad, ahora con *Giros* presentaba un corpus de canciones destinado a permanecer.

Uno de los elementos –no el único– a tener en cuenta en este proceso de autonomía estética fue la apelación del rosarino a formas y ritmos de tradición argentina. No es que Charly desconociera las músicas de la época de sus padres. Sencillamente se mofaba de ellas. Me estoy refiriendo al Charly que aún no se había encontrado con la Negra Sosa; aquel que cuando se las veía con alguna especie nacional era en son de parodia.

Para Fito, en cambio, las músicas previas al rock fueron siempre fuente de inspiración. Fuente tan válida como las canciones de su admirado Charly. Aun hoy se nota esa diferencia. Cuando Charly habla de música, generalmente menciona a grupos y solistas ingleses y norteamericanos de mediados de los 60. Cuando es Fito el que habla,

siempre recala en los hermanos Expósito, Troilo-Castillo o Leguizamón-Castilla.

No es que la modernidad del rock no lo haya tocado y sacudido (Páez nunca fue Fandermole; su mundo es un «circo beat», y hasta llegó a tener su etapa Prince), ni que sus composiciones se encuadren de manera rotunda dentro de los géneros tradicionales. De hecho, «Yo vengo a ofrecer mi corazón» está registrada como *canción*, no como zamba. Pero encontramos en el ex tecladista de Baglietto lanzado a las arenas de la carrera solista una amplitud de criterios y una falta de prejuicios admirables. Algo así como la antropofagia brasileña en clave argentina.

Se dirá que la poética de Fito floreció cuando las grandes disputas musicales se estaban apagando y aquellas batallas de autoafirmación libradas por las primeras promociones del rock argentino ya eran historia. Es cierto, pero ningún músico de su generación llegó tan lejos en la hibridación cultural. Ningún otro produjo un arte de tensiones y conciliaciones tan convincente y riguroso. Y tan argentino, si se me permite la insistencia.

Sin esos restregones entre música y letra que han marcado buena parte del rock de estos lares, «Yo vengo a ofrecer mi corazón» responde a los cánones de rima y métrica por los que, con otro sonido y tal vez otra intención, se rigieron los grandes del pasado. Las seis estrofas del tema –extensión habitual en las zambas– lo refrendan de modo inapelable. En ese sentido, Fito es un clásico de la lengua popular. Por caso, ¿algo más «clásico» que esta unidad de cuatro versos rimados?

¿Quién dijo que todo está perdido?
Yo vengo a ofrecer mi corazón.
Tanta sangre que se llevó el río…
Yo vengo a ofrecer mi corazón.

Pero la ilusión de estar ante un restaurador de viejas formas culturales se desvanece rápidamente. Cuando creemos conocer la estructura del tema sólo por su primera cuarteta, irrumpe la diferencia. En las canciones de Fito los contrastes son tan importantes como las continuidades. Si «Yo vengo a ofrecer mi corazón» fuera efectivamente una zamba o una cueca, deberíamos tener ahora una segunda estrofa musicalmente idéntica a la primera. Y no es así:

No será fácil, ya sé que pasa;
no será tan simple, como pensaba,
como abrir el pecho y sacar el alma,
una cuchillada de amor.

Luego se repite el mismo procedimiento –la forma complementaria entre una parte A y otra B–, con lo cual se disuelve la distinción entre estrofa (*verse*) y estribillo (*coro*). Y nos queda una melodía amplia, de ligados muy expresivos y de naturaleza absolutamente cantábile. En relación a esto último, no debe extrañar que el tema tenga unas cuantas versiones de calidad.

Tal vez se trate de una cuestión muy personal, pero siento que muy pocas melodías creadas en la Argentina de estas últimas décadas resultan entrañables como la de esta canción. ¿Por qué será? Tal vez por su declarada intención de «unir las puntas de un mismo lazo», cosa que parece trasladarse a la praxis musical con un sentido tanto formal como filosófico. ¿Qué mayor ofrenda puede dar un músico de rock que la de identificarse con una historia cultural de larga duración? El corazón que Fito viene a ofrecer tiene el ritmo musical de un país. ¿Acaso tenemos algo mejor como sociedad que las canciones, después de «tanta sangre llevada por el río»?

Y uniré las puntas de un mismo lazo,
y me iré tranquilo, me iré despacio,
y te daré todo y me darás algo,
algo que me alivie un poco más.

«Jijiji»
(Solari-Beilinson)

¿«Motor Psico» o «Jijiji»? Para los propios integrantes de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, «Motor Psico» es el mejor tema del que muchos creen es el mejor álbum del grupo: *Oktubre*. Pero en la sorprendente misa pagana con la que miles de fans transformaron

a un grupo de culto en un culto popular, ese sitial está ocupado por «Jijiji». La canción empieza situándonos en el centro de una película:

En este filme velado en blanca noche
el hijo tenaz de tu enemigo
el muy verdugo cena distinguido
una noche de cristal que se hace añicos.

¿Una película del expresionismo alemán, que preanuncia la barbarie nazi con eso de «una noche de cristal que se hace añicos»? Quién sabe, por las dudas hay que estar preparado para lo peor.

El imaginario de los Redondos está sellado por la desconfianza y la paranoia. El mundo es un gran panóptico: nadie escapa a la vigilancia del poder, estamos siendo observados permanentemente y los placebos nos confunden noche tras noche. A nuestro alrededor, la televisión manda («Divina Führer»), los relojes se apresuran al compás de los mercados («Ya nadie va a escuchar a tu remera») y las mujeres son «joyas patricias de amor» («Música para pastillas»). No existe un plan divino: existe un plan de alienación, escrito por todos y por nadie.

Es claro que una banda contracultural podía arribar a estas conclusiones sin tener que leer a Michel Foucault. No hay que olvidar la etapa clandestina de Los Redondos. Ellos pudieron sobrevivir a los años del Proceso a fuerza de exilio interior y metáforas de desciframiento arduo; pero el fin de la represión no significó el fin de la cacería. Aquello tuvo un precio: «Toda la década de los 80 fue exorcizar los miedos», explicaría Skay veinte años después. El reflejo de la huida y el escondite seguía presente. Frente a ello, la poesía tremebunda de Solari.

Según la explicación que el Indio le brindó a Gloria Guerrero, la letra de «JiJiJi» habla de la paranoia que produce la droga. En esa película con sicóticos, están contando la propia historia del espectador cocainómano: «Ji ji ji», una risa perversa pone título a un mundo de turbadora dualidad. Pero el Indio no dejaría de lado otras posibles interpretaciones: «Recordemos que cuando uno está paranoico no quiere decir que no te estén siguiendo…»

Por su parte –la parte de la música–, Skay le contó al periodista Martín Pérez que el tema nació de una serie de acordes en la guitarra. El músico estaba sentado en el balconcito de su casa, ensayando con la guitarra. Al día siguiente llevó la idea a la sala de ensayo, y la banda se puso

a zapar. Un modus operandi de viejo rock and roll, allí donde la ejecución suele preceder a la composición. La letra vino más tarde, la trajo el Indio. La canción nació entonces de un juego musical, para cargarse de una significación más pesada. Pero el orden no fue casual: en las canciones de los Redondos la música le abre camino a la letra.

Más allá de esta trama interior, la canción se conoce y reconoce por un estribillo de forma irregular que los devotos de Los Redondos no se han cansado de corear, aun en los recitales individuales de Solari:

No lo soñé
(se enderezó y brindó a tu suerte).
No lo soñé
Y se ofreció mejor que nunca.
¡No mires por favor! Y no prendas la luz…
La imagen te desfiguró.

La consagración del tema se produjo bastante tiempo después de su grabación, y al fragor de las presentaciones en vivo de la banda. Fue allí, en los oídos y los corazones de un público eufórico, donde «JiJiJi» transfiguró su historia paranoica en el mayor *pogo* de la historia del rock argentino. ¡Qué eficacia la de aquel exorcismo!

Todas las canciones de los Redondos, y esta en especial, significan un desafío para las teorías de la comunicación: ¿cómo se recibe lo que se emite?; ¿qué sucede entre esas letras enigmáticas, escritas en una lengua tan recóndita como el lunfardo en sus inicios carcelarios, y esa multitud de jóvenes, en su mayoría procedentes del segundo cordón industrial, que buscan su redención social en un recital de los Redonditos y se apasionan con la banda hasta la identificación más cerrada?

La voz de Indio Solari y los contracantos de la guitarra de Skay son el núcleo de ese sonido, su timbre esencial. Este se aloja en un tiempo/espacio muy estable: tempo rápido para el rock and roll primigenio («rockitos», los llama Skay) y tempo medio para buena parte de los temas más conocidos, como sucede en «Jijiji», que tira para rápido sin llegar a la velocidad de los «rockitos». En materia de justeza rítmica, Los Redondos son al rock lo que las orquesta del 40 al tango. Sin estos rasgos de estilo grupal, los Redondos no existirían. Se trata de atributos intransferibles. La fidelidad identitaria de los fans tiene su recompensa en la identidad sonora del grupo.

«Quién se ha tomado todo el vino» *(Jiménez-Rivarola-Falco)*

En su libro *Músico, mujeres y algo para tomar*, el antropólogo Gustavo Blázquez realiza un detallado relevamiento de «los mundos de los cuartetos de Córdoba». Allí la bebida irrumpe como elemento central de la práctica social: bufet de tablón y tambores de hielo, mozos que portan sus botellas y vasos a las mesas enmarañadas de gente y una oferta líquida que incluye agua gasificada, gaseosa, cerveza, vino tinto de caja, fernet y, en contadas ocasiones, whisky. En ese circuito variopinto el vino aparece como una opción más, quizá relegada por la cerveza, más fácil de asimilar y de efectos más demorados.

Sin embargo, en la canción que ahora nos ocupa, el vino está un peldaño por encima de las otras bebidas. Cantaba La Mona Jiménez en una parte de «Me tomo todo», la primera versión de su canción más célebre:

Me tomo todo, me tomo todo
porque a mi modo yo soy feliz.
Algunos beben fernet con cola,
bebida blanca y algo más.
Ya no hay cerveza, ¡ya no hay cubana!
¡No hay malantía y piden más!
¿Quién se ha tomado todo el vino?
¿Quién se ha tomado todo el vino?

Años después, la canción redujo su letra a sólo dos estrofas y se concentró en su núcleo vinícola. Así la grabó Jiménez, en 1986, en su disco *Carlitos Jiménez en vivo*. Para entonces, el verso último había alcanzado el rango de título: «¿Quién se ha tomado todo el vino?». En virtud de la segmentación estilística que hoy caracteriza a los cuartetos, no parece aventurado afirmar que el triunfo del vino tuvo algo que ver en la operación de legitimación social y musical que Jiménez promovió para reafirmar su papel de continuador de una tradición.

Para el intérprete número uno de una música de baile entrañablemente cordobesa, con su origen obrero y clase media baja metropolitana –los años del Cordobazo también fueron significativos para la cultura popular de la provincia–, tan frenética apelación al vino como bebida alcohólica clásica funcionó como nexo entre pasado y presente. Un pasado germinado en los años 40, cuando el Cuarteto Característico Leo imponía una nueva manera de bailar en las ciudades y los campos cordobeses. Si bien Jiménez no llegó a participar de la formación pionera, sí lo hizo del Cuarteto Juvenil Berna y del Cuarteto de Oro. Con este último alcanzó su primer gran éxito: «Cortate el pelo cabezón». En 1984, La Mona empezó su carrera solista.

De ahí en más, el imperio de La Mona en la música cordobesa fue contundente, aun durante el breve e intenso período de «El Potro» Rodrigo, una figura que salió a disputarle seriamente el título. Sin embargo, Rodrigo buscó, de entrada, una proyección más amplia en términos geográficos y quizá también sociales. Hasta ese momento, los medios habían visto en La Mona a la figura simpática, epítome de picardía cordobesa. Rodrigo, por el contrario, trasvasaba el gueto provincial, imponiendo una nueva tipología de astro cuartetero. Muy comentado en su momento, el contraste entre un Rodrigo joven, bello y moderno y un Jiménez viejo, feo y refractario terminó de sellar la idea de que el segundo era la voz tradicional del Cuarteto. La voz de una Córdoba de paso doble y tarantelas acriolladas y de «cabecitas negras» –«negrazos»– con cantito regional. En fin, la Córdoba del vino y la fiesta, a menudo visitaba Buenos Aires con su humor regional y esa Mona bailoteando sus elementales canciones.

Pero eso no fue todo. Tras esa imagen estereotipada, «¿Quién se ha tomado todo el vino?» escondía un derrotero poco convencional. Y un buen día pegó el gran salto, pasando de tema típico a hit moderno. De símbolo de una Córdoba «profunda», a pieza ejemplar de la hibridación cultural de los 70 y 80. Después de su fugaz paso por Cemento, templo rocker de los 80, Jiménez fue testigo de una apropiación que seguramente lo sorprendió: Divididos convirtió «¿Quién se ha tomado todo el vino?» en un poderoso blues eléctrico. En realidad, aquella sorpresa tuvo más que ver con el aterrizaje de la cultura del Cuarteto en los campos del rock porteño que con la forma y la armonía del tema en cuestión.

En efecto, el hit de La Mona –inspirado en un tema rockero de su guitarrista Mario Altamirano– revela una morfología blusera, especialmente en sus primeros compases. La reiteración de incisos y frases, el diálogo pregunta-respuesta y la orientación de los acordes, que prácticamente no salen del eje tónica y subdominante, son elementos intrínsecos de la música afroamericana. Lo mismo puede decirse del estilo oral de sus estrofas, más cercanas a un recitado expresivo que a un canto bien temperado. No debió forzar mucho las cosas Divididos para que el resultado de su adaptación fuera musicalmente verosímil y no una de las tantas imposturas populistas que proliferaron en los 90. Además la letra, con su exhortación etílica, describía un escenario afín al sentimiento del blues y el rock. ¿O acaso no podrían ser estos versos retoños de Javier Martínez?:

No sé qué pasa en esta ciudad,
no sé qué pasa, no puedo entender.
Estoy a punto de morir de sed,
porque no encuentro algo para tomar.
Díganme, sólo quiero saber
quién se ha tomado todo el vino.

En la vecindad de la vida bohemia, avivada por el espíritu de Dionisio, el Cuarteto cordobés y el rock porteño se sentaron una noche a conversar. Y descubrieron, para su sorpresa, que existía una canción capaz de ser coreada frente a públicos diferentes. «¿Quién se ha tomado todo el vino… oh, oh…?»

«Mañana en el Abasto»
(Prodán)

En las letras de rock, la ciudad de Buenos Aires suele aparecer como una unidad urbanística más bien amenazante y expulsora. Para la utopía de los hippies, la felicidad aguardaba en el mundo agreste, lo más lejos posible del cemento, los oficinistas y los ejecutivos. Más tarde, para los autores de canciones de los años 80 y 90, la vida en

comunidad campestre perdió su encanto y hubo entonces que bancársela en la ciudad de la furia y los tontos corazones, una traza inhóspita pero también perversamente estimulante. Curiosamente, fue un joven italiano, educado en Londres y finalmente radicado en Buenos Aires –había llegado al país escapando de su adicción a la heroína–, quien se animó a componer y grabar una canción con título y ambiente de barrio porteño.

Mañana en el Abasto, de 1987, es el tema más difundido de Sumo. Se ha señalado, quizá con cierto chauvinismo urbano, que algo entrañable hay en ese barrio que Luca Prodán eligió a la hora de escribir una de sus últimas creaciones y su mayor compromiso con el idioma del país receptor. La canción captura con delicadeza objetos, personas y momentos del Abasto, el barrio mítico de Carlos Gardel. Sin embargo, si se presta atención a la grabación y no sólo a la letra aislada, se nota que la percepción de Luca está despojada de todo pintoresquismo. El italiano canta como un fantasma que recorre el barrio por última vez. Canta con una mezcla seductora de expresividad y desapego, flotando sobre un acorde inmóvil y una textura de retazos electrónicos. Canta como en un sueño triste que no llega a ser pesadilla, dejándose llevar por imágenes de un barrio en proceso de descomposición. Su voz enuncia, paso a paso, un circuito urbano muy preciso pero también un poco neutro: desde el ascensor de un edificio de departamentos hasta la estación de subte bautizada como Carlos Gardel. (Un francés en el comienzo, un italiano en el final; cómo hubiera ironizado Carlos de la Púa con esto.)

El yo de la canción desciende por una ciudad que ni el sol de la mañana podrá redimir del todo:

Mañana de sol, bajo por el ascensor,
calle con árboles, chica pasa con temor.
No tengas miedo, no, me pelé por mi trabajo.
Las lentes son para el sol y para la gente que me da asco.

Él estuvo allí, incluso llegó a decir que lo pasaba mejor en el Abasto que en Palladium, uno de los escenarios favoritos del rock de los 80. Pero *su* Abasto es paisaje habitado por la incertidumbre. Las lentes negras que lleva puestas filtran los rayos de sol y los rostros que le dan asco. Cuando decide mirar sin antipatía –la antipatía es el sentimiento

que tiende a imponerse tras su aguda mirada, como sucede en «La rubia tarada», por caso–, recibe en respuesta un gesto de temor. Sólo una pareja amiga, a la que le obsequia unas flores, está abierta al afecto, aunque no oímos su voz.

Nada queda de la clásica hospitalidad porteña. En definitiva, el barrio ha dejado de existir como referente social. Ha perdido su poder aglutinante y su épica de periferia versus centro sólo sobrevive en los tangos viejos. Más que una continuación del imaginario tanguero, como se ha insistido en señalar, «Mañana en el Abasto» es el reverso finisecular de aquella ciudad mítica, y por lo tanto choca bruscamente con todo intento de idealización. Casi podría decirse que estamos frente a un antitango.

Luca habitaba el Abasto de transición de los 80, ya tardío para la evocación nostálgica y aun no del todo configurado en la grilla de la ciudad de los shoppings. Una escenografía degradada –tomates podridos, borrachos a la vera de la calle, chicas temerosas ante gente tan freak como el propio Luca, bares tristes y vacíos, ruinas del antiguo mercado, empleados aburridos hasta el mutismo– ponía a Buenos Aires en penosa horizontalidad con otras ciudades avasalladas por la modernidad tardía. (Se me ocurre comparar al Abasto de los 80 con el Harlem de la gestión Giuliani, cuando el aumento de los alquileres expulsó a los afroamericanos hacia el Bronx antes de que una intensa remodelación convirtiera al barrio del Apollo Theatre en una zona chic del norte de Manhattan.)

Finalmente, Luca –o su máscara poética– desciende al subterráneo. (El segundo descenso: el primero fue el que lo arrojó a la ciudad por el ascensor.) Abandona la ciudad por lo bajo: ni campo ni centro. No hace dedo por las rutas argentinas, como Almendra, ni está preso en su ciudad, como Los Redondos. Baja hasta el fondo, no se puede ir más allá del subte. Tanto el suelo de la ciudad como el cielo divino que el joven Luca aprendió en el catecismo se alejan, equidistantes. Son versos exquisitos, de lo mejor de un tiempo vertiginoso:

Subte línea B
y yo me alejo más del suelo.
Y yo me alejo más del cielo
también.

Según la crónica de gestación de esta canción, todo comenzó con un módulo rítmico de batería con *delay*, para pasar luego a la voz de Luca y su poema al Abasto. En el libro de Roberto Pettinato sobre Sumo, Ricardo Mollo recuerda que tuvieron que hacer varias tomas antes de que Luca pudiera entonar correctamente la desfalleciente línea melódica. Y que no quedaron muy satisfechos. Sólo cuando Spinetta, especialmente consultado, les dijo que les parecía un gran tema, decidieron incluirlo en el álbum *After Chabón*.

«Ella vendrá»
(Fernández-Pandolfo)

En su curioso y muy celebrado *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes reflexiona sobre la angustia que domina toda espera amorosa. El enamorado que espera, anota Barthes, no tiene sentido de las proporciones. Para él, esperar a una persona o una llamada telefónica es más o menos lo mismo; ambas situaciones causan una sensación angustiante que sólo cesará con la llegada o la llamada del ser amado. A su vez, el entorno del que espera está aquejado de irrealidad: el ejemplo del tipo que espera a una mujer en el bar, y todo a su alrededor le parece un tanto extraño, es quizás el más elocuente de los varios que encuentra Barthes. «La identidad fatal del enamorado», concluye el ensayista francés, «no es otra más que esta: *yo soy el que espera*».

Son incontables las canciones argentinas que, de modo central o elusivo, tratan el tópico de la espera. El tango canción nació con una imagen de abandono. Allí el enamorado soñaba con el improbable regreso de su amada. En efecto, en «Mi noche triste» Pascual Contursi puso a los argentinos frente a una situación de espera más ilusoria que puntual. De ahí en adelante, «Soledad», de Gardel y Le Pera, marcó el punto más alto de la espera hecha canción:

En la doliente sombra de mi cuarto al esperar
sus pasos que quizá no volverán,
a veces me parece que ellos detienen su andar,
sin atreverse luego a entrar.

En el folclore, se recuerda «Haceme sufrir», una chacarera de los Hermanos Simon en la que la espera se mide en la larga duración del resto de una vida:

Quien espera desespera
me suelen decir,
yo no pierdo la esperanza
te acuerdes de mí.

También hay mucha espera en canciones como «La nave del olvido» y «Mil horas», como ya hemos señalado en otras partes de este libro. Pero al momento de vérnosla con «Ella vendrá» de Palo Pandolfo, los ejemplos tangueros son quizá más pertinentes que los que podemos rastrear en otras tradiciones de canción. Recientemente, Pandolfo, que viene del under, la psicodelia y la admiración por bandas oscuras como The Cure, compuso temas con el Tata Cedrón y orientó sus búsquedas hacia lo que él llama «los ancestros». No diría que se volvió tanguero ni folclorista, sino más bien que el carácter «lírico» de sus canciones tiene lazos con el cancionero tradicional.

«Ella vendrá» proyecta el tema de la expectación amorosa hasta una situación límite. Toda espera se alimenta de irracionalidad, pero aquí la persona ausente adquiere las dimensiones de un santo sanador. Es tanto lo que el enamorado espera cambiar o mejorar con la llegada de ella, que la demorada visita se convierte en una suerte de utopía personal. La fe del que aguarda es infinita, como su angustia. Si el mortificado de Le Pera desconfiaba de esos signos fantasmales que buscaban confundirlo («Pero no hay nadie y ella no viene/ es un fantasma que crea mi ilusión»), el expectante de «Ella vendrá» se atrinchera en la fe de un místico o un revolucionario:

Ella vendrá
y las heridas que marca mi cara
se secarán en su boca de agua.
Ella vendrá
y al fin el techo dejará de aplastarme
dejará de verme
solitario besando mi almohada

solitario quemando mi cama
solitario esperándote.

Quienes no cejan en defender la causa del rock argentino más allá de los años 70 suelen resaltar la calidad poética de «Ella vendrá». Recuerdo haber escuchado por la radio a Tom Lupo leyendo la letra de Pandolfo para ponderarla, con toda justicia. Pero también es verdad que dentro de la movida independiente a la que en los 80 pertenecía Don Cornelio y la Zona –la banda con la que en 1987 Pandolfo grabó su canción–, la simplificación de los parámetros musicales terminó por desnivelar un poco la relación letra-música. He aquí una paradoja, si aceptamos, junto al propio Pandolfo, que el éxito arrollador del que esta canción supo disfrutar no se debió a su letra sino a la modesta melodía creada por Claudio Fernández, el baterista del grupo.

El melisma del estribillo, con la *a* final estirada a lo largo de un compás y medio («Ella vendr*á*… *á*… *á*»), pegó enseguida. Tiene gancho, es adhesivo, se presta al coreo, y a todos nos gusta corear algo. La breve secuencia que descansa en el acorde de La menor es tan fácil de tocar, que ya en la segunda o tercera clase de guitarra se la puede hacer sin problemas. Pero una vez agotadas nuestras energías en la fiesta con «música de los 80», recomiendo reparar, una vez más, en una de las mejores letras de un género al que con frecuencia se le imputan carencias literarias.

Quinta parte

Canciones a la vista (1988-2010)

«Persiana americana»
(Cerati-Daffunchio)

Escrupulosas en su sonido y rítmicamente muy atractivas, las canciones de Soda Stereo están inscritas en su época con tanta precisión, con tanto deseo de documentar una sensibilidad con fecha de vencimiento, que, con toda seguridad, serán para los historiadores del futuro tan indicativas del fin de siglo como los tangos de Villoldo lo son de su comienzo.

Una creencia muy difundida a fines de los 80 aseguraba que Los Redondos representaban la resistencia de la cultura rock, mientras la calculada espectacularidad de Soda Stereo era un símbolo del cinismo posmoderno. Los Redondos no daban notas a los grandes medios, evitaban a los sponsors y aun en su momento de masividad se negaron a salir en TV. Soda Stereo, en cambio, se desplazaba con facilidad sobre la superficie mediática y se entregaba alegremente a toda forma de promoción de su imagen y sus canciones, llevándolas con éxito a otros países del continente. ¿Pero bastaba esta dicotomía para juzgar al trío como traidor al espíritu rebelde del rock? ¿Acaso el pop –categoría que en Soda Stereo se revestía de su sentido más artístico– debía ser siempre entendido como un desvío o claudicación?

En realidad, de las mejores canciones compuestas por Gustavo Cerati brota siempre un punto de vista crítico. Tras ese sujeto *posmo* que nos irrita en su frialdad y desapego y que parece hablarnos a través de un sonido grupal un tanto impasible, hay una conciencia moral. A decir verdad, el individualismo caníbal del modelo neoliberal no sale muy bien parado de la pluma de Cerati. Algo más que un diag-

nóstico se revela en esas canciones. Por ejemplo, el deseo de pertenencia al «jet set» es objeto de una crítica irónica en la primera canción celebérrima del grupo. En otros puntos salientes del repertorio, las situaciones placenteras y ajenas a lo social son un placebo que tarde o temprano deja al descubierto su inutilidad. «Busco algo que me saque de este mareo», reconoce el personaje de «Nada personal». «Viviendo en una nada dietética»: así condena un muy joven Cerati la vida *light* de principio de los 80. ¿Qué decir de la inconstancia sentimental de nuestro tiempo?: «De aquel amor de música ligera/ nada nos libra, nada nos queda».

«Persiana americana» nació de una idea de Jorge Daffunchio, un fan de Soda que resultó ganador en un concurso de letras organizado por el programa de radio «Submarino Amarillo» conducido por Tom Lupo y Lalo Mir. Elegí la canción no sin antes dudar entre ella y «En la ciudad de la furia»; supongo que la letra de la primera terminó de decidirme. Allí encontramos un voyeur que se describe a sí mismo «al borde de la cornisa», preso de una vida irreal:

Yo te prefiero
fuera de foco, inalcanzable.
Yo te prefiero
irreversible, casi intocable
tus ropas caen lentamente
soy un espía, un espectador
y el ventilador desgarrándote
sé que te excita pensar
hasta dónde llegaré.

Hay aquí una velada referencia cinematográfica: *Doble de cuerpo* de Brian de Palma. ¿Recuerdan al asesino que se satisfacía sexualmente contemplando a su próxima víctima a través de un telescopio que horadaba una ventana americana? Aquello fue un homenaje a Hitchcock. Tanto en la película de 1984 como en la canción de 1988 una distancia se interpone entre el que desea y el cuerpo deseado. Ambas obras parecen decirnos que no existe posibilidad de contacto real entre dos personas que termine bien; más vale pasarse la vida mirando a través de la persiana americana, ya que las relaciones «reales» son siempre riesgosas (¿no estamos en la era del sida?).

Con agudeza, el crítico Jorge Monteleone ha señalado que en «Persiana americana» se representa el movimiento mismo de la seducción. Y para que ese movimiento suceda, se apela a eso que Jean Baudrillard llamó «la estrategia del artificio». En la vida moderna (¿o posmoderna?) todo es un juego de representaciones y promesas visuales. El mundo está hecho de signos a interpretar: *Signos*, justamente, es el título del LP de Soda Stereo que trae «Persiana americana». En fin, la verdad es inaccesible; nunca sabremos cómo son realmente las cosas y quizá ni valga la pena averiguarlo. Sobre esto, la letra es bastante explícita:

Es difícil de creer
creo que nunca lo podré saber
sólo así yo te veré
a través de mi persiana americana

Quien alguna vez asistió a un recital de Soda Stereo seguramente recordará la importancia que el grupo le daba a su imagen. Maquillaje, peinado, vestuario, luces. El público replicaba con un look similar y una inequívoca identidad de clase: Soda Stereo era una banda *cheta* y *careta*, según las sucesivas calificaciones que fueron segmentando el campo social del rock argentino. Pero que ese haya sido el destino social de la banda no debería condicionar la interpretación de lo que el remitente nos manda en sus mejores canciones. Al fin y al cabo, Cerati reconoció haberse inspirado en el método de escritura fragmentaria y no narrativa de William Burroughs… un autor que uno tiende a relacionar con los Redondos.

«Vencedores vencidos»
(Beilinson-Solari)

En los sitios de Internet consagrados a Patricio Rey y Los Redonditos de Ricota, cientos de jóvenes discuten con fervor el significado de esta canción. Son muchas las creaciones de la dupla Beilinson-Solari que se prestan a las pericias semánticas, pero probablemente

ninguna haya llegado tan lejos como «Vencedores vencidos», del disco *Baión para un ojo idiota* de 1988. Como sucede con *Oktubre*, esta producción es de calidad muy pareja. Los temas que la integran —«Noticias de ayer», «Aquella solitaria vaca cubana», «Todo preso es político», «Vamos las bandas», etc.— compiten en el ranking de las preferencias *ricoteras*.

En general, más allá de las infaltables supuestas referencias a la cocaína («En este tiempo de plumaje blanco»), «Vencedores vencidos» tiene una fuerte impronta historicista. Empezando por el título: «Ni vencedores, ni vencidos» fue una de las consignas del general Eduardo Lonardi en el golpe de 1955. Muchos años después, Raúl Alfonsín repitió la frase en el contexto de su campaña para presidente. Algunos han visto en esa poco feliz recurrencia del presidente radical un adelanto de lo que pronto se bautizaría como «la teoría de los dos demonios».

Escrita en la etapa más complicada del gobierno de Alfonsín (1988), «Vencedores vencidos» revisa con ironía la frase y sus usos políticos, para volcarla en un contexto discursivo cargado de guiños y complicidades. La letra presenta elementos de continuidad respecto a otras canciones de los Redondos. El encierro y la fuga, por ejemplo: «¡Te has fugado! ¡Me hago humo! / den la alarma!». Desde luego, tampoco faltan las frases incandescentes, esas que, al decir del escritor Eduardo Berti, se emparentan con el *graffiti* callejero, para terminar volviéndose coro popular. La más notable: «Ensayo general para la farsa actual/ teatro antidisturbio».

«Vencedores vencidos» bien podría ser la desalentadora conclusión a la que muchos argentinos habían arribado después de un período democrático lleno de problemas. Un año más tarde, el gobierno adelantaría su retiro, en un país asolado por la hiperinflación, la conspiración de la «patria financiera» y una conflictividad social desbordada. En el 89, la democracia toda parecía una vencedora vencida. De esa situación nació el Menem presidente.

Quizá por eso, el punto que más discuten los fans es el del momento del país al que alude la letra, si acaso alude a alguno en especial. ¿Quiénes y cuando fueron «vencedores vencidos», más allá de la crítica libertaria que atraviesa toda la obra de los Redondos? Si refiere al final de la dictadura, los «vencedores vencidos» son los militares derrotados en Malvinas por los ingleses. Si, en cambio, el tiempo

de la canción es el de la democracia ya recuperada, entonces el derrotado es el ciudadano de a pie que vio cómo se iban frustrando muchas de las promesas del nuevo ciclo político. La primera estrofa avalaría esta hipótesis:

Y ahora tiro yo, porque me toca
en este tiempo de plumaje blanco
un mudo con tu voz y un ciego como yo
¡vencedores vencidos!

El precario *nosotros* de raigambre grotesca –«un mudo con tu voz y un ciego como yo»– es la negación del colectivo social victorioso que algunas canciones difundidas en los primeros años de la democracia destacaban con optimismo cívico. Pienso en «Te quiero» de Favero-Benedetti. Allí las individualidades congregadas constituían una fuerza progresista («Porque juntos, codo a codo/ somos mucho más que dos»). Otro caso de sumatoria exitosa era «Venceremos», una antigua canción de guerra europea a la que María Elena Walsh le había escrito una nueva letra. La versión de Jairo de «Venceremos» fue usada en la campaña de Alfonsín del 83. Más atrás en el tiempo, «Canción con todos», de César Isella y ArmandoTejada Gómez, había exaltado los ánimos revolucionarios de una generación.

Tan dudoso es afirmar que el Indio escribió «Vencedores vencidos» contra las canciones que acabo de nombrar como arriesgar una interpretación categórica del significado de su letra. En definitiva, lo que aquí importa recordar es la existencia de una trama de canciones que, sepámoslo o no, contribuyó a modelar nuestra subjetividad. Había una cierta ecología poética y musical de la que nadie –ni aun el autor paranoico que el Indio Solari venía representando desde los años del *under*– estaba completamente al margen.

Como pasa en buena parte del repertorio de los Redondos, la música de «Vencedores vencidos» produce un efecto euforizante. El ritmo es trepidante y tiende a acelerar un poco en la segunda parte. Las estrofas transcurren en un largo acorde de Re menor, para cerrar en su allegado Sol menor. En el estribillo, el ritmo armónico se acelera un poco, definiendo con claridad una progresión descendente a partir de las fundamentales de los acordes Re menor, Do mayor, Si bemol mayor y Do nuevamente. Es el típico pasaje épico de la música

ricotera. Acá el pasaje rememora un esquema armónico y melódico muy usado por los Rolling Stones.

Entre quienes se han animado a versionar este tema, se pueden destacar Hermética y El Club de Tobi. En el primer caso, el sonido *metalero* es una exasperación de la voz granulada del Indio. Y El Club de Tobi convierte a la canción en música de cámara, un poco en la línea del Kronos Quartet cuando revisita a Jimi Hendrix.

Comencé este análisis dándole la palabra a los *ricoteros* de los foros virtuales. Lo hice no para quedar bien con la mayor tribu urbana de la Argentina, sino porque no conozco un caso similar de protagonismo del público de canciones. Es muy curioso el esfuerzo que los seguidores de la banda empeñan en la comprensión de un mensaje supuestamente encriptado, verdadero puzzle en forma de canción.

Intento recordar algo parecido en otro momento de la música popular, y no lo logro. No es que no existan canciones que, habiendo sido creadas dentro de los géneros de música popular, hayan desafiado la interpretación literal. «Naranjo en flor» o «Cantata de los puentes amarillos», por mencionar dos temas muy alejados entre sí, se empaparon de surrealismo y así transgredieron los límites de inteligibilidad más bien estrechos que predominan en la poesía popular. Esas canciones se aproximaron al mundo de la poesía culta de vanguardia, y por ende no esperaron –ni recibieron– una respuesta masiva.

Ajenas a toda expectativa de gloria, las canciones de los Redondos desmienten las estadísticas del gusto popular. Si bien el aura de la banda trasciende cualquier canción en particular, el interés por «entender» aquello que se dice elusivamente convive sin problemas con el bullicio de la hinchada ricotera. Alrededor de los temas de los Redondos, mente y corazón suspenden toda diferencia. En un contexto de profundo desánimo educativo, chicos del centro y chicos de la periferia dedican, con paciencia monacal, horas y horas de sus presurosas vidas a descifrar aquello que el Indio les quiso decir en «Vencedores vencidos».

«Tumbas de la gloria»
(Páez)

Sin que medie ninguna introducción, un veloz movimiento melódico nos sitúa en el centro de esta hermosa canción, quizá la mejor de Fito Páez. Línea y fondo tienen aquí la misma jerarquía: la textura manda. Dos acordes mayores con novena arpegiados predominan en la primera estrofa. El efecto general es de mucha actividad sobre una misma idea. La melodía empieza en la cuarta del primer acorde y recae luego en las notas de la tríada y sus tensiones. Todas las notas de las primeras frases suenan dos veces, como en un eco. Lo que más velozmente cambia, casi hasta disolver la melodía en un recitado, es la letra.

Luego viene una segunda parte, a modo de estribillo, que en el estilo «música clásica» de esta canción podría ser un adagio. Aquí el ritmo armónico se acelera (dos acordes por compás), mientras la melodía adquiere una forma más larga y homogénea. Hay algo en la letra que anuncia un cambio: «Algo de vos llega hasta mí…» A la repetición de toda esa forma –dos estrofas y un estribillo– le sigue una tercera parte; es la que dice «Un mismo lugar / y bajo una misma piel».

Se trata de una canción con una forma bastante curiosa. Esa tercera parte, que se hace presente cuando el tema anuncia su conclusión, se repite luego, como si estuviéramos en otro tema. Es un plan ambicioso. No menor habrá sido el entusiasmo de Gerardo Gandini al momento de orquestar la canción para el disco *Moda y pueblo*; o unos años antes, cuando lo hizo para esos conciertos con la Camerata Bariloche. Fito le dio al maestro todas las libertades. Toda la carne al asador, como quien dice, en 4 minutos con 23 segundos. Encuentro entre mis papeles un texto de Gandini sobre Páez que echa luz sobre la cuestión formal: «Las canciones de Fito no son reexpositivas, no vuelven al comienzo. La forma tradicional de canción A-B-A se convierte en “De A al infinito”».

«Tumbas de la gloria» estuvo en la grilla de largada de *El amor después del amor* (1992), el disco más célebre de Fito Páez y, según dicen por ahí, el más vendido en toda la historia del rock argentino. Primero nació la música, al piano. Mucho después, casi un año más tarde, vino la letra. Fito estaba saliendo de una situación muy dolorosa –un hecho luctuoso había castigado a su familia rosarina– y un

nuevo amor, con la actriz Cecilia Roth, parecía predisponerlo con otro ánimo para encarar el arte de escribir canciones. Buscaba algo lírico, casi de bel canto. Un regreso a su gran amiga la melodía.

Aquel disco, exultante y lleno de color, rebosante de ideas instrumentales y trazos melódicos muy inspirados, fue un festival de buenas canciones: «Un vestido y un amor», «Mariposa technicolor», «La rueda mágica», «Detrás del muro de los lamentos», «A rodar la vida» y el tema que dio título al álbum, entre otros golazos. La crítica Julia Louge ha definido *El amor después del amor* como el gran álbum cosmopolita de Fito; el sujeto de esas canciones, suspendido en el estado de gracia de un enamorado, se busca a sí mismo en diversos escenarios: Rosario, Buenos Aires, Madrid, París, Liverpool. Cada uno de esos sitios del mundo está relacionado con la experiencia del amor.

No obstante lo difícil que resulta exagerar la importancia de *El amor después del amor* en la historia de la canción rock argentina, recuerdo que el disco decepcionó a muchos seguidores de Fito. Lo vieron concesivo en su festejo amoroso, como si hubiera renunciado para siempre al tono más duro de sus discos inmediatamente anteriores: *Ciudad de tontos corazones*, *Ey* y *Tercer Mundo*. Incluso Andrés Calamaro —alguien no demasiado alejado del estilo de Páez— dio la impresión de estar mofándose del rosarino cuando compuso «No se puede vivir del amor».

Es indudable que *El amor después del amor* fue un corte en la carrera de Fito. Entre los discos nombrados con anterioridad y el del 92 había una diferencia considerable. Al correrse del lugar en el que lo ubicaban, Fito hizo un gesto transgresivo: les contó a todos —ya no sólo a sus seguidores— la regeneración amorosa por la que estaba pasando. Si bien su influencia no sería menor en muchos grupos y solistas de los años venideros, su poética iba a colisionar con la del «rock chabón» o barrial que por entonces empezaba a germinar.

De todos modos, «Tumbas de la gloria» se diferencia bastante del resto del álbum. Sospecho que ahí se abrió una brecha en la que Fito se iba a prender más tarde. Sobre todo, en lo que refiere a la articulación música-letra. En cuanto al contenido «literario», el recuerdo de un amor es presentado aquí como una herida que segrega en el momento menos pensado, y sin embargo esa mezcla de felicidad y tristeza termina siendo enriquecedora:

Tu amor abrió una herida
porque todo lo que te hace bien
siempre te hace mal.
Tu amor cambió mi vida como un rayo
para siempre, para lo que fue y será.

Si se prueba cantar estos primeros versos sobre una acentuación a lo Piazzolla –3, 3, 2– se verá lo bien que queda. Por ende, hay algo en la estructura melódica que establece cierta empatía con el tango moderno, la misma empatía que descubrimos en la letra.

Algo de vos llega hasta mí
cae la lluvia sobre París
pero me escapé hacia otra ciudad
y no sirvió de nada
porque todo el tiempo estabas dando vueltas
y más vueltas que pegué en la vida para tratar de reaccionar
un tango al mango revoleando la cabeza como un loco
de aquí para allá, de aquí para allá.

Antes de que la canción termine, hay un pedido a la mujer amada, aun en la distancia del tiempo y el espacio: «Yo te pido un favor, que no me dejes caer/ en las tumbas de la gloria». A la manera de una coda indefinida, Fito repite la palabra «gloria». (En algunas versiones le agrega «divina gloria», humorada con la que tal vez buscó distanciarse un poco de un final grandilocuente.)

¿A qué alude Fito con «tumbas de la gloria»? La primera acepción de la palabra gloria nos remite a la oración cristiana que nos conducirá, Dios mediante, a los cielos, allí donde moran los laureles eternos. Pero en un sentido más terrenal, la gloria es el prestigio. Y el prestigio, en cuanto ponderación colectiva, puede adocenar a los artistas, dejarlos sin otra motivación para seguir arriesgando. Y se me ocurre una tercera acepción de la gloria, acaso la más corriente: en ningún otro género de música popular el vedetismo es tan elevado y desmedido como en el rock. Las estrellas de rock de finales del siglo XX son como los antiguos cantantes líricos de finales del XIX. El mundo los mima y los viste con los atuendos de la gloria.

«Matador»
(Cianciarullo)

La canción argentina siempre estuvo floja de tambores. Se afirma, con cierto dejo fatalista, que hemos carecido del toque africano. Que si bien influyente en los orígenes del tango –aunque eso también se ha discutido acaloradamente–, el componente afro se fue decolorando con el paso de los años. Basta con observar la composición étnica y social de nuestro país a lo largo del siglo XX. Criollos e inmigrantes, en la primera parte. Hijos de inmigrantes y mestizos de las provincias, en la segunda. Las veces que se buscó rescatar al africano perdido en el arcón de la Historia, se apeló a la tradición rioplatense –más de Montevideo que de Buenos Aires–, donde, efectivamente, las llamadas de carnaval y los bailes del candombe supieron sobrevivir a los procesos de modernización de la región. Pero aún así, los proyectos africanistas nunca prendieron mucho. Y menos aún en el terreno de la canción.

Que entre los años 90 y la cercanía del Bicentenario una multitud de argentinos jóvenes se haya largado a bailar y cantar con inflexiones afro, gracias a Los Fabulosos Cadillacs y su exitoso videoclip «Matador» encierra una ironía. La misma deriva de la constatación de cómo la dinámica de la cultura –especialmente a partir del concepto de hibridación desarrollarlo por García Canclini para el mundo latinoamericano– supera cualquier búsqueda voluntarista de una identidad perdida o extraviada.

Repasemos el camino de los Cadillacs que desembocó en «Matador». Un grupo de chicos porteños enamorados del ska jamaiquino –hermano mayor del ahora muy popular reggae–, muchos de ellos iniciados en los últimos coletazos del punk, hacían una música veloz, un poco en la línea festiva del pop de los 80. Adoptaron como nombre la marca de un auto inexistente en nuestro país. No se llamaron «Torino», se bautizaron «Cadillac». Un buen día, sus canciones empezaron a narrar historias marginales, hasta adquirir un sesgo político: «Gallo rojo», «El león», «Mal bicho». A partir de entonces, poco quedó

del glamoroso vehículo de los tiempos de James Dean. El horizonte rítmico se amplió. Ya no se limitaron a copiar los ritmos de Jamaica filtrados por Londres. Empezaron a estar más atentos a la salsa, descubrieron a Rubén Blades –incluso llegarían a versionar su tema «Desaparecidos»– y se animaron a explorar los esquemas rítmicos de distintas partes de Latinoamérica, siempre que en ellos vibrara el gen africano.

Así llegaron a su disco cumbre, *Vasos vacíos*. Grabaron con Celia Cruz y se instalaron con firmeza en un mercado de discos y videos que demandaba música «latina». Vicentico, voz cantante de la banda, desarrolló un estilo interpretativo de sesgo caribeño, sin por ello abandonar la pronunciación argentina. En definitiva, la historia del grupo resultó ser una gran elipsis: del cosmopolitismo de la cultura rock de los 80 a un nuevo concepto de lo latino en la música continental.

En conclusión, esa elipsis no fue el resultado de un descubrimiento de raíces culturales nacionales, como por entonces sucedió con tantos jóvenes que estaban reconstruyendo el tango, el folclore y las murgas uruguayas. En el proceso de maduración artística de grupos como Los Fabulosos Cadillacs y Los Pericos –estos últimos especializados en reggae– podemos reconocer con bastante claridad la polémica idea del sociólogo de la música Simon Frith: la música no nos dice quiénes somos, sino quiénes queremos ser. Las formas imaginativas no sólo nos coaccionan desde nuestro entorno cultural: también vamos a ellas, las elegimos y las defendemos con vehemencia.

«Matador» fue escrita y compuesta por el bajista Flavio Cianciarullo. De acuerdo a lo que Flavio le contó al periodista Esteban Cabanna, la canción fue concebida a partir de tres influencias más o menos claras: la línea de bajo de «Walking on the moon» de The Police, la salsa «comprometida» de Rubén Blades –especialmente su «Pedro Navaja», al que Los Fabulosos Cadillacs ya habían tributado en «El león Santillán»– y un módulo rítmico de Olodum, el colectivo de tambores de San Salvador de Bahía.

De las tres fuentes en las que el tema buscó inspiración, la de Olodum fue la única que despertó polémica. En el momento de mayor rotación del tema en las radios y la TV del país, Carlos Polimeni, a la sazón columnista del programa de Jorge Lanata en la emisora Rock & Pop, puso al aire grabaciones de Olodum para mostrar de dónde provenía el *groove* del gran éxito del año. Los Cadillacs se molestaron

por una comparación que, de alguna manera, plantaba la sospecha de plagio, y retiraron la canción de su repertorio. «Matador» se volvió entonces un ritmo ingobernable, con su matriz brasileña y, a su vez, una prole extendida y no siempre reconocida. Mortificado por el comentario de Polimeni, Flavio se encargaría más tarde de revelar el parecido que «El ombligo del mundo», del italiano Lorenzo Jovanotti, tenía con «Matador». «No me molesta, al contrario, porque el *groove* tampoco era mío», aclararía Flavio.

La moraleja de todo el embrollo fue que, al menos en materia rítmica, el plagio no existe, ya que sin alguna forma de pillaje cultural seguiríamos cantando cielitos de 1810. Pensar a la música popular en términos estrictamente patrimoniales no resulta muy productivo. Sí lo es, en cambio, reconocer genealogías. En este caso, a la variante rítmica del nordeste de Brasil –la misma que le dio un aire diferente al tambor «latino» de la canción– se le agrega una tradición de narración popular poblada de chulos y compadritos, chicanos y *malandras*, *charos* y *tecatos*… siempre matones, con algún encanto en particular. En fin, la del pendenciero suburbano es una figura bastante transitada en la canción y la poesía populares. Se dice que Bertolt Brecht sentía una atracción irresistible por este tipo urbano, al que tan bien retrató en su archiconocida *Ópera de dos centavos*. A esa galería pertenece, por derecho propio, este Matador nacido en Barracas. Canta Vicentico, a poco de arrancar la hilera de tambores:

Me dicen el matador, nací en Barracas
si hablamos de matar mis palabras matan
no hace mucho tiempo que cayó el león Santillán
y ahora sé que en cualquier momento me la van a dar.

¿Sólo un lumpen de estirpe violenta? Y en todo caso, ¿de dónde proviene la violencia mayor? En los albores del neoliberalismo encarnado por Menem, la canción de los Cadillacs implantó el matiz sociopolítico, el mismo que poco tiempo después, desde formas culturales no muy diferentes, iba a desarrollar Mano Chau:

Me dicen el matador de los cien barrios porteños
no tengo por qué tener miedo, mis palabras son balas,
balas de paz, balas de justicia.

Soy la voz de los que hicieron callar sin razón
por el solo hecho de pensar distinto, ay Dios.
Santa María de los Buenos Aires,
si todo estuviera mejor.

Ésta sí que fue una canción para mirar. Pucho Mentaste dirigió el clip que en 1994 MTV premiaría como el mejor video latino. Aquel verano todas las playas del país bailaron con «Matador». Finalmente, y por vía de un mestizaje insospechado, la canción argentina fortaleció sus tambores.

«Fuiste»
(Gilda)

Un cantante joven muere de modo accidental. El hecho se repite a lo largo de la historia. Sucedió con Rodrigo, ídolo de la música *cuartetera*. Antes pasó con Tanguito, mártir del rock argentino. Un poco más atrás en el tiempo –y con otra repercusión– Julio Sosa se estrelló con su auto y un pueblo entero lo lloró. Y más atrás aún, el incomparable Carlos Gardel ardió en el cenit de su carrera.

A ese registro de muertes dadoras de mitología debemos sumar el nombre de Gilda, que en 1996 murió con su madre y uno de sus hijos en un accidente de auto en el km 129 de la ruta 12, provincia de Entre Ríos. ¿Es una exageración poner su recuerdo en el cuadro de honor de nuestros mitos canoros? Quizá lo sea en relación a la fugacidad de su carrera y a la influencia más bien exigua de sus canciones. Desde que dejó su trabajo de maestra para dedicarse a cantar de modo profesional y su inesperada muerte, sólo mediaron tres discos. Gilda empezó grande y murió joven. Pero si los mitos se validan de acuerdo a su presencia social y al afecto que despiertan una vez cruzada la línea entre la vida y la muerte, entonces Gilda se ganó con creces su lugar. Y lo sostuvo con sus canciones. En el santuario que se improvisó en la ruta del accidente fatal, el recuerdo de Gilda comparte adhesiones con los de la Virgen del Rosario y la Difunta Correa. Como una Cenicienta del más allá, la bailantera se convirtió casi en una santa.

Entre los fervorosos de su recuerdo se alistan miles de oyentes anónimos, algunas estrellas del llamado género tropical –*su* género– y un puñado de cantautores de música pop que piden se les crea cuando afirman admirarla incondicionalmente, sin prejuicios de clase ni poses esnobistas. Ya pasaron los años en los que la cumbia parecía atravesar clases sociales con su picardía alborozada y su despliegue corporal. Los años en que las estrellas tropicales almorzaban con Mirtha Legrand y llenaban las *disco* de Punta del Este.

Hoy que la bajamar del fenómeno bailantero ha dejado a la vista sólo un puñado de canciones y la cumbia ha «regresado» a su condición social originaria, las canciones de Gilda siguen resplandeciendo. Si bien no se puede armar con esto una teoría general sobre canciones populares duraderas, por lo menos dos cualidades de Gilda destacan ampliamente. Por un lado, es un hecho indiscutible que Gilda cantaba bien, de acuerdo a un parámetro artístico socialmente aceptado. Era entonada, tenía sentido del ritmo y sabía darle a sus interpretaciones la dirección dramática que sus letras, sin duda simplonas y muy poco «literarias», demandaban. Pero eso no fue todo. Las canciones de Gilda lograron instalar una voz femenina más o menos autónoma en un mercado donde reina el insulto sexista. Recordemos que una cumbia villera muy vendida dice en su estribillo: «cerrá la boca que tenés baranda a leche».

Obligado a concentrar todo Gilda en un punto de su repertorio, me debato entre «No me arrepiento de este amor» y «Fuiste». Éstas, como todas las canciones de la diva tropical, no sólo no tolerarían un transexualismo interpretativo –como sí sucede con los pocos tangos escritos por mujeres que cuentan con algunas versiones masculinas–, sino que ni siquiera resultarían verosímiles en otra voz que no fuera la de su creadora. (Es cierto que Natalia Oreiro, con el *physique du rol* apropiado, se animó a cantar «Fuiste», pero lo hizo en un capítulo de la tira *Muñeca brava*, de acuerdo a un requerimiento del libreto.) De modo tal que Gilda impregnó a sus canciones de ese efecto de verosimilitud sentimental que la canción romántica ha tenido desde los tiempos de Robert Schumann, si se me permite tamaña referencia.

Fuiste mi vida, fuiste mi pasión,
fuiste mi sueño, mi mejor canción.

Todo esto fuiste, pero perdiste.
Fuiste mi orgullo, fuiste mi verdad
y también fuiste mi felicidad.
Todo eso fuiste, pero perdiste.

Grabada en 1994, «Fuiste» tiene la fuerza de una constatación inapelable. Que una mujer de belleza angelical –ángel entre demonios– se plante así, con tanta determinación, anunciándole a su pareja aquello que el amante de «Los mareados» sólo se animó a declararle a la suya entre copas de champagne y sollozos («hoy vas a entrar en mi pasado»), no es un dato que pueda pasar inadvertidamente. La síntesis de «Fuiste» es la síntesis del verbo conjugado: ahí está la sentencia más definitoria que podía concebirse en el uso del idioma que hacían los jóvenes en los 90.

«Fuiste» es una lápida que cae pesadamente ya no sólo sobre el nombre, sino también sobre la futura memoria de ese nombre. Del «fuiste» nadie regresa. Gilda lo cantó con seguridad. No fue una feminista, ya que su belleza era un valor agregado importante en el mercado de la cumbia. Ocupó el papel de la mujer muñeca que, con el revoleo de su pollera roja, dejaba a los hombres con la boca abierta y a las otras mujeres con una pizca de envidia. Pero la bravura de sus canciones –ese *yo* lleno de dignidad, sobresaliente entre tanta cosificación de lo femenino– le permitió no ser subalterna dentro de una cultura ya de por sí subalterna. Sus canciones fueron como una advertencia de que a ella no se la iban a llevar por delante así nomás. Pudo entonces cantar «No me arrepiento de este amor» o «Fuiste» con idéntica convicción.

«La guitarra»
(Serrano)

Cuando en 2006 se entregaron los Premios Konex a lo mejor de la música popular de los últimos 10 años, el jurado decidió incluir al grupo Los Auténticos Decadentes dentro de la categoría «Música tropical». Y así fueron premiados, no sin despertar alguna sorpresa y tam-

bién alguna suspicacia: en algunos medios se creyó que se trataba de un escarmiento antes que de una distinción.

Pertenecientes, en origen, al rock argentino, la banda de Cucho Parisi y Jorge Serrano llevó más lejos que ningún otro grupo cierto relativismo cultural de tinte populista. Su punto de partida –no así sus resultados– nunca estuvieron muy alejados de la escena pospunk a la que algunos miembros de la banda habían pertenecido en los años más prósperos del circuito *underground*. El título de uno de los discos más vendidos de Los Auténticos Decadentes, *Cualquiera puede cantar*, sintetiza la poética del movimiento encabezado por los Sex Pistols.

Autodefinidos como «anarcotropicales», Los Auténticos construyeron laboriosamente una imagen de grupo informal y desordenado, capaz de arrastrar a una fiesta dionisíaca a su público. Sin embargo, con sólo prestarle un poco de atención a los arreglos de viento que replican la voz, las relaciones de métrica y rima más bien escolásticas de sus letras y melodías, y el menú de ritmos con los que Jorge Serrano, compositor principal de la banda, le imprime un carácter muy específico a cada canción, uno descubre que poco queda allí del «hazlo tú mismo» del punk.

Celebrada en varios países del continente –en Chile hizo furor poco tiempo atrás– «La guitarra» es quizá la canción más ingeniosa de Los Auténticos Decadentes. Empieza con un cuarteto de cuerdas que a lo largo de ocho compases parece estar sumido en una creación de la época de Haendel. En el tercer y cuarto tiempo del final de esa sección, una guitarra machaca un ritmo de pasodoble. Es la indicación para que entre la voz y empiece así la canción:

Tuve un problema de difícil solución
en una época difícil de mi vida.
Estaba entre la espada y la pared
y aguantando la opinión de mi familia.
Yo no quería una vida normal,
no me gustaban los horarios de oficina.
Mi espíritu rebelde se reía
del dinero, el lujo y el confort.

En el estribillo, los vientos le contestarán a la melodía. Finalmente, cuando aparezca la voz del padre –el hombre está cansado de que su hijo no haga otra cosa que tocar la guitarra todo el día–, volverá el cuarteto de cuerdas a manera de *leit motiv* de la autoridad. Pero se lo escuchará lejano, apenas un desfalleciente contrapunto a la voz cantante, ya imparable en su arrastre festivo.

Porque yo
no quiero trabajar,
no quiero ir a estudiar,
no me quiero casar.
Quiero tocar la guitarra todo el día,
y que la gente se enamore de mi voz.

Si en los 40 y 50 la pesadilla de los padres era la del hijo burrero o milonguero, a partir de los 70 se tendió a homologar al aspirante a músico de rock con las formas más blandas de la vagancia. Bohemios incurables, los jóvenes adictos a la guitarra atravesaron los últimos 40 años de cultura popular argentina haciendo equilibrio en los bordes sociales. Tanguito sacando canciones en el baño de La Perla o el personaje de Litto Nebbia de la película *El extraño de pelo largo* entretenido con su guitarra en un cuarto de pensión fueron, en sus respectivos momentos, imágenes poderosas del lumpen artista de la era postango. Lo mismo puede decirse del guitarrero anónimo de los fogones de Villa Gesell y Mar del Plata, aunque en ese caso se trataba de un pasatiempo de vacaciones.

El personaje de la canción de Serrano aparece como una degradación de aquellos de la época romántica de la cultura joven. No obstante presentarse a sí mismo como un rebelde, renegado del «dinero, el lujo y el confort», la impresión que de él recibimos –inducida, en parte, por la banalidad de lo que el sujeto canta– es la de alguien que no está haciendo un reclamo en nombre de un colectivo generacional. Más que una genuina vocación, el tocar «la guitarra todo el día» resulta ser un acto pasivo, último recurso de quien, atacado por una pereza crónica, rechaza los tres mandamientos de la clase media: estudiarás, trabajarás y te casarás.

Como el antihéroe de *La Fiaca*, esa magnífica pieza de teatro de Ricardo Talesnik, el vago de «La guitarra» sólo desea no hacer nada.

Pero aquel, al menos, encarnaba una forma de resistencia contra el sistema. El muchacho de «La guitarra», en cambio, parece haber llegado a la guitarra por descarte. Para sus padres, tocar la guitarra es «no hacer nada». Y tal vez él crea lo mismo, ya que no parece estar dispuesto a dedicarle tiempo de estudio al instrumento. Aquí la expresión «tocar la guitarra todo el día» roza la ironía, si por ella entendemos un modo de querer decir exactamente lo contrario de lo que parece estar diciéndose. Tocar la guitarra todo el día es una hipérbole de la holgazanería.

Con humor, «La guitarra» produce, empero, una sensación más bien amarga. A diferencia de «Los piratas», donde Los Auténticos Decadentes denunciaban la hipocresía del pequeño burgués nacional, «La guitarra» pone en escena a un tarambana sin proyectos ni sueños, del tipo de personajes que, pocos años más tarde, poblarían el programa de Peter Capusotto.

«Crímenes perfectos»
(Calamaro)

A propósito de una edición especial con sus mejores canciones en 10 años –de 1997 a 2007–, Andrés Calamaro no pudo dejar de referirse a «Crímenes perfectos», probablemente su tema más celebrado. «Nunca creí que fuera una canción muy buena», reconocía el músico en una nota para *Radar.* «Sin embargo, percibía que en su vulgaridad tenía algo atrayente. Me temo que toqué la fibra interior del pueblo mismo.»

Mientras consulto recortes periodísticos de la época del álbum *Alta suciedad* –aquel que presentó «Crímenes perfectos» y provocó un giro espectacular en la carrera de Calamaro–, por la TV vuelven a pasar *No sos vos, soy yo*, la comedia con Diego Peretti y Soledad Villamil. En el momento crucial de la historia, cuando el personaje de Peretti comienza a procesar el duelo por un amor finiquitado, desde la banda sonora empieza a oírse «Crímenes perfectos». Si una canción alcanza un consenso tan rotundo, tendemos a creer en su ubicuidad perfecta. Vemos que entra bien en casi todas partes, que se sirve

en diferentes mesas sin desentonar. Su letra y su melodía se van desentendiendo del lugar y de la fecha en los que fueron concebidos. Las marcas autorales van cediendo, y la canción y es un poco de todos, de cada uno de sus oyentes.

Efectivamente, «Crímenes perfectos» logró tocar la fibra interior del pueblo argentino; o para decirlo con mesura sociológica: la canción llegó a la fibra interior de los jóvenes de la clase media argentina que vivieron sus primeros desengaños amorosos a mediados de la década del 90. Ellos aprendieron a narrar capítulos de sus propias vidas con canciones de Calamaro. He ahí un estilo, una manera de decir las cosas. Con rimas de exasperada consonancia. Con juegos de palabras que intentan esconder, fallidamente, los sentimientos más profundos. Con escenas de modernidad tardía expresadas en una lengua penetrante pero casi nunca dialectal. Con gran facilidad para contar sin corregir mucho, apostando a que de una serie de canciones de calidad irregular vayan quedando las buenas, las trascendentes. Las más ubicuas. Como ha escrito la periodista Adriana Franco, Calamaro padece la obsesión del verso justo.

En «Crímenes perfectos», el recurso de la segunda persona gramatical ya no conduce, como en muchos tangos, al apóstrofe. Por el contrario, Calamaro se dirige a un confidente que lo entienda, que haya pasado por las mismas que él; o que esté por pasarlas, y entonces lo escuche preventivamente, aunque cada vida es una historia aparte. Entre apesadumbrado y agorero («Todo lo que termina, termina mal»), el confesor de Calamaro se despoja de sus pudores, se despoja frente a quien quiera oírlo.

Un gesto de empatía, no necesariamente masculino, surge de la primera estrofa. Aquí está la idea central de la canción. El resto es una variación sobre lo mismo:

Sentiste alguna vez lo que es
tener el corazón roto.
Sentiste a los asuntos pendientes volver,
hasta volverte muy loco.

En otra estrofa hay un dato de época, un cierto estigma generacional: «Me parece que soy de la quinta/ que vio el mundial setenta y ocho». Ese verso pega fuerte, se recorta con cierta independencia

del conjunto de la canción. Si bien dotadas de una continuidad narrativa, las canciones de Calamaro suelen tener dichos sobresalientes, de esos que quedan en la memoria antes que otros, y de modo más persistente. De todas maneras, el gran acierto de «Crímenes perfectos» es su estribillo: ahí Calamaro retoma el tema de la espera, pero ahora con el desencanto de aquel que conoce –por intuición, por experiencia– que cuando un amor se resquebraja, tarde o temprano sobreviene la soledad:

Si resulta que sí,
si podrás entender
lo que me pasa a mí esta noche.
Ella no va a volver
y la pena me empieza a crecer, adentro.
La moneda cayó por el lado de la soledad
y del dolor.

Es muy conocida la pasión de Calamaro por las canciones de Bob Dylan. Si en Moris y Miguel Cantilo era el Dylan contestatario el que interesaba, en Calamaro prevalece el cantautor que hizo con la ruptura de su matrimonio una verdadera Comedia Humana; un Dylan confesional, antes que un Dylan fiscal. Digamos, el de *Blood on the tracks*, disco de los «adioses inevitables», como calificó un crítico norteamericano en su momento esa miríada de historias llenas de melancolía por los amores cancelados.

Pero más allá de alguna inspiración en abstracto, lo que sin duda Calamaro le debe a Dylan es del orden de la música. En el estilo de canto desaliñado y la concepción de melodías desdramatizadas del norteamericano encontramos la matriz de varias piezas de Calamaro. «Crímenes perfectos» no es la única de sus canciones *a la* Dylan –tanto la armonía como la forma de «Paloma» derivan directamente de las de «Like a Rolling Stone»–, aunque quizá sí la más lograda entre las que reconocen dicha ascendencia.

En su pulida versión de «Crímenes perfectos», Fito Páez se animó con la escala de tonos enteros –huella de Debussy– en la mini introducción. Después agregó algunas tríadas de paso en el transcurso del tema, pero en líneas generales dejó que la canción corriera por sí sola, como si acaso pudiéramos pensarla sin una referencia interpretativa

específica, ni aun la del autor. Tal vez esa «profundización en la vulgaridad» que Calamaro aseguró ver en su canción no admita ningún intento de mejoramiento, por decirlo de algún modo. Al fin y al cabo, la canción parece estar pidiendo para sí lo que demanda en la relación amorosa: «No me lastimes con tus crímenes perfectos…»

«La Marilyn»
(Sachetti-Rubin)

Al promediar los años 80, y bajo la aureola de un exitoso espectáculo internacional llamado *Tango Argentino,* la música de Buenos Aires inició una verdadera recuperación. Había invernado durante dos largas décadas, y ahora se aprestaba para una *rentrée* triunfal, conquistando el gusto de muchos jóvenes que hallarían en el baile de pareja abrazada un código social lleno de seducción.

El proceso se aceleró poco antes del cambio de siglo. Volvieron las milongas, se reeditaron los discos de las grandes orquestas del 40. Por añadidura, se compusieron algunos instrumentales nuevos y se escribieron arreglos para tangos clásicos. Una generación de intérpretes de alta calificación –la orquesta El Arranque encabezó el fenómeno– recolocó las partituras más célebres en los atriles de la música en vivo. Algunos extrapartidarios, como Daniel Melingo y Omar Mollo, se convirtieron para siempre a la Buenos Aires mítica del tango. Sin embargo, el renacimiento fue parcial: pródigo en materia de baile, no pareció afectar los repertorios cantados, allí donde el canon de la canción había cerrado sus puertas mucho tiempo atrás. Caras jóvenes, canciones viejas. Los músicos afirmaban que no había una auténtica renovación de letristas. Y los letristas, que ya no quedaban buenos melodistas.

Alfredo «Tape» Rubin acometió una tarea casi heroica: escribir tangos del presente sobre las formas del ayer. Como miembro del Cuarteto Almagro o en su papel de solista, Rubin pareció contradecir a los que sostenían que el desajuste entre el tango y el lenguaje de hoy era insalvable. No es el único cruzado a favor de un tango actual –el poeta Alejandro Swarczman y el músico Acho Estol de *La Chicana* han

demostrado tener buena pluma en sus intentos de reajuste tanguero–, pero tal vez sí el más rotundo. De su cancionero destaca «La Marilyn», escrita conjuntamente con Daniel Sachetti. Ambos participaron tanto de la música como de la letra.

Todo empezó con una idea de Sachetti. La «Marilyn» efectivamente existió. Sus amigos del café La Biela la llamaban «La Sweety». Cuando en 1982 se formó la Ucedé, la convencieron de que se afiliara al nuevo partido de Alsogaray. En 1986, Rubin y Sachetti se encerraron en un departamento del barrio Congreso a componer canciones, entre ellas este valsecito sobre una arribista típica de aquel tiempo. Más tarde, a partir del acercamiento de los Alsogaray a Menem, la canción reapareció en el repertorio de Rubin, para finalmente llegar al disco en 2001.

Rubia de las platinadas
teñida como esas
que pasan por tele
de jean apretado:
Camina Marylin.
Encara un taxi
sonríe boquilla en la mano,
¡guarda el tapizado!
y el negro la mira;
le dice ¿a dónde va?

Ahí está la mujer que acortó distancias sociales por los atajos que la vida le ofreció. Ahí está el personaje de «Muñeca Brava», de «La mina del Ford», de «Margot», de «Aquel tapado de armiño», de «Berretín»… Por cierto, los eventuales apodos en francés de aquellos días fueron declinando su encanto, hasta ser reemplazados por los de Hollywood. Se terminó eso de «Che, madame, que parlás en francés…» Estigmatización actualizada: ser una «Marilyn» supone una conjunción más bien desdeñosa de glamour y afectación. Entre esta Marilyn del tango actual y la «rubia tarada» de Sumo hay poca diferencia.

La proverbial tensión entre periferia y centro es retomada por Rubin y Sachetti: su personaje, de cuna barrial, de pronto saborea copetines en Recoleta, vive en un departamento de Avenida Alvear –esa arteria representa la continuidad histórica del poder económico,

aunque nuestra chica bien podría alojarse en Puerto Madero–, simpatizó alguna vez con la Ucedé de los Alsogaray y repudia a las clases populares: «(...) y a los cabezas no nos puede ver». En este punto, verso final de la canción, Rubin y Sachetti introducen un sujeto de enunciación que hasta ese momento no había revelado su condición, salvo por el tono condenatorio de quien, evidentemente, no pertenece al círculo social de la Marilyn.

Al reconocerse como un «cabeza» –versión siglo XXI del «cabecita negra»–, el yo de la canción asume su identidad social. Todo parece indicar que la Marilyn corrió de una punta a la otra, sin distraerse mucho en el camino. Hizo todo lo que tenía que hacer para «llegar». Por eso, aunque el fulano que la describe sea «un cabeza», su impugnación moral proviene del sistema de valores de la clase media, según el cual no todos los caminos del ascenso están permitidos. Paradójicamente, «la Marilyn» porta el estigma del ascenso económico en una sociedad que hizo de la movilidad su credo más duradero:

Trabaja de sobrinita
con un secretario de otro secretario
que no era del barrio, y la hizo progresar.
Y ahora le sigue la corte
a un chico de familia pa'l matrimonial.

En rigor, esto no es un tango sino un vals. Un vals en la órbita del tango, como se estilaba en el período dorado del género. En el registro del Cuarteto Almagro –del disco *Hemisferios*– la primera voz la lleva Rubin, pero hay un tenue fondo vocal que evoca a los estribillistas que trenzaban sus voces frente al micrófono, siempre a partir de algún vals. Con una instrumentación bien tradicional –violines, bandoneón y guitarra– aquí la música genera un premeditado efecto de antigualla. Lo nuevo vendría a estar en la letra, en esas referencias de registro actual. Algo nuevo que, sin embargo, se identifica con una retórica y un tópico absolutamente clásicos en la cultura popular argentina.

«El Revelde»
(Di Napoli)

¿Qué pasó con la canción rock durante los años 90? ¿Se puede hablar de un estilo que haya sido residencia del *zeitgeist* de aquellos días? En tal caso, cuando decimos «rock de los 90», ¿nos referimos al modo sardónico de «La guitarra» de Los Auténticos Decadentes? ¿O debemos orientar nuestros sentidos hacia el estilo vigorosamente crítico y un tanto *naïf* de «El Revelde» de La Renga? Por último, ¿estaríamos errando fiero si depositáramos en las canciones de corazones rotos de Andrés Calamaro toda la ansiedad sentimental que los gélidos 90 se esforzaron inútilmente por tapar o disimular?

La única conclusión empírica a la que podemos arribar nos dice que el crecimiento exponencial del rock en los años menemistas produjo una fragmentación insondable en el campo de la «música joven». Fragmentación estética, fragmentación social: el rock no fue indiferente al proceso de desarticulación y pauperización de una parte de la clase media argentina. Ante ese panorama, las respuestas musicales fueron disímiles, tensando hasta un límite insoportable los alcances semánticos del término rock. En otros tiempos, la diversidad dentro del género no suponía la balcanización del público. Podíamos preferir La Máquina de Hacer Pájaros a Pappo's blues, pero los que seguíamos a una u otra banda compartíamos una misma idea de lo que era rock o «música progresiva».

En estos últimos años, *underground*, alternativo y «chabón»: han sido categorías abrazadas con fervor por miles de jóvenes que no encontraron –o no se interesaron en buscar– otros motivos de interés existencial más allá de los que le ofrecían sus bandas favoritas. Así como los seguidores de Los Redondos interpretaron la voz del Indio como la del Oráculo de Delfos, otro tanto sucedió con el público de bandas de origen barrial. Sin llegar al nivel de adhesión que generaron los platenses pero con una ascensión mucho más veloz, La Renga, oriunda de Mataderos, fue el objeto de idolatría juvenil más persistente en el cambio de siglo.

Con su premeditada falla ortográfica, «El Revelde» (1998) se propone salvar y continuar la conciencia de aquel sujeto de la canción de Moris («Rebelde»). Entre ambos sucesos fluye una proteica serie de

disconformes contra «el sistema». ¿No es eso lo que hizo del rock una cultura de oposición? Para La Renga, el desencanto posmoderno no existe: la tapa del álbum que incluye «El revelde» lleva como icono la estrella roja de la gorra del Che. Su posición de rabiosa confrontación con el mundo se expresa con bravura rítmica y sonido distorsionado, próximo al heavy metal pero también interesado en acentuar aquellos elementos de continuidad histórica del rock and roll. La narración brota de una primera persona autorreferencial:

Soy el que nunca aprendió desde que nació
cómo debe vivir el humano.
Llegué tarde al sistema,
ya estaba enchufado, así, funcionando.

El primer contexto de disidencia es el familiar, como corresponde a una letra de rock. («Siempre que haya reunión, será mi opinión/ la que en familia desate algún bardo.») Pero a diferencia del hijo disconforme de «La guitarra», que no avanza allende su proclamado deseo de tocar la guitarra todo el día, el rebelde de La Renga reclama, con tono militante, la construcción del camino alternativo.

Según los conocedores de la banda, la autogestión ha sido un valor muy caro a su identidad. Aun en los casos de comercialización de su música –discos en sellos multinacionales, con ventas millonarias–, la banda de Gustavo «Chizzo» Nápoli siempre conservó el control total sobre sus canciones y obtuvo porcentajes de ganancia más elevados que los estándares, algo que podría leerse como un triunfo del autor sobre la industria. Es obvio que La Renga no ha hecho votos de pobreza –el modelo franciscano nunca gozó de popularidad en el mundo del rock–, pero la lealtad de sus fans responde a una imagen de coherencia entre vida y canto.

Tenemos aquí, nuevamente, el viejo tema de la autenticidad, reflotado en una época venal y cínica. De alguna manera, ellos han transitado otro camino, se han salido de la ruta del discurso único:

Caminito al costado del mundo,
por ahí he de andar
buscándome un rumbo,

ser socio de esta sociedad
me puede matar.

Faltaba un tiempo –no mucho– para que los conatos de rebelión masiva de 2001 pusieran todo patas arriba. Es interesante revisar los cancioneros previos a esa fecha de grupos como Bersuit Vergarabat o La Renga: no sólo fijaban posición política a favor de los excluidos; también parecen anticipar un clima social revoltoso, mientras la clase media seguía apostando –y votando– a la convertibilidad. En cuanto a «Revelde», la canción apela a la clásica figura del inadaptado que tiene una percepción diferente de la realidad:

Yo veo todo al revés, no veo como usted
yo no veo justicia, sólo miseria y hambre
o será que soy yo que llevo la contra
como estandarte

Compuesta en una modalidad mayor de cuerdas al aire –Mi mayor, Si mayor y La mayor son grados muy cómodos para la guitarra–, y con una melodía que se mueve rítmicamente como si fuera una línea de bajo, «El revelde» es francamente irreductible a toda versión que no se apoye en una voz de timbre ronco y un tempo muy marcado, un poco a la manera de Creedence Clearwater Revival, la legendaria banda de rock and roll con botas de cowboy que supo ser el desvelo de muchos chicos de La Matanza, provincia de Buenos Aires.

«Oración del remanso»
(Fandermole)

Liliana Herrero no recuerda la fecha, pero sí lo que vio, escuchó y pensó aquella noche en un boliche de Córdoba. Había ido a cantar con el guitarrista Diego Rolón, y antes de su turno se presentó Jorge Fandermole. Entre las canciones del rosarino estaba «Oración del remanso», dedicada a los pescadores de Comunidad del Remanso, una villa situada a pocos kilómetros de Rosario, en un accidente del río

llamado Remanso Valerio. Liliana conocía bien la zona y a sus habitantes. Era gente muy pobre que veneraba a un Cristo convertido en estatua.

Pasado el recital, impresionada por la belleza de la canción, Liliana preguntó cómo podía hacer para volver a escucharla. Era tarde, Fandermole ya había partido y entonces los organizadores del encuentro le obsequiaron a Liliana un casete con la grabación completa del concierto.

De vuelta en su casa, la cantante decidió incluir el tema en sus propios recitales. Acordó con Rolón que lo mejor sería imprimirle un ritmo de chamamé, haciendo así más explícita la filiación geográfica y cultural de la canción. Introdujo alguna modificación leve en el diseño melódico, suprimió un verbo de la letra original –«*es* que la pobreza nos pone triste– y trabajó cuidadosamente los contrastes dinámicos. Unos años más tarde, «Oración del remanso» desembarcó en el disco de Liliana *Confesión del viento.* A la fecha, en mi opinión, se trata de la mejor versión.

Soy de la orilla brava, del agua turbia y la correntada
que baja hermosa por su barrosa profundidad.
Soy un paisano serio, soy gente del Remanso Valerio
en donde el cielo remonta vuelo en el Paraná.

Autor y compositor de «Río marrón», «Carcará» y «Canción del pinar», entre sus creaciones más conocidas, Jorge Fandermole surgió de aquella singularísima experiencia colectiva denominada Trova Rosarina, para luego avanzar en una dirección solista llena de aciertos musicales y poéticos. Muy competente en la guitarra y de un estilo vocal ajustado y cálido, ajeno a toda forma de vedetismo y tan orientado a la composición como a la docencia de la música, Fandermole es una figura muy significativa del rumbo que ciertas formas de la canción argentina empezaron a tomar a partir de los años 80. Un rumbo lindante al del folclore, y a la vez no lejano del rock como sensibilidad de época. En ese sentido, vale recordar que Fandermole, nacido en 1956, empezó a formarse musicalmente a mediados de los 70. Hacia 1981 su nombre quedó ligado al repertorio de Juan Carlos Baglietto, en especial por el impacto que produjo «Era en abril», de su autoría. De cualquier manera, y tal vez a diferencia de algunos de sus compa-

ñeros de entonces, Fandermole no dejó de crecer como melodista y poeta.

«Oración del remanso», compuesta alrededor de 1998 y llevada al disco por su autor en 2002, posiblemente sea su mejor canción, y con toda seguridad una de las grandes canciones argentinas de los últimos años. Tiene ese donaire rítmico que Liliana detectó rápidamente, así como una armonía muy cambiante –la repetición de la primera parte modula a distancia de un tono–, una melodía que serpentea sobre un rango dilatado y una letra extensa y de clara impronta «literaria», inscrita en una tradición de poesía «fluvial» en la que Juan L. Ortiz se erige como posible figura fundacional.

Si bien más frecuente en los repertorios paraguayos, el de los pescadores de río no es un tema completamente inédito en la canción argentina. Horacio Guarany e Irma Lacroix lo trabajaron en la polca «Pescador y guitarrero» y Ramón Ayala los incluyó vívidamente en el paisaje de su chamamé «Posadeña linda». Sin embargo, la imagen de un pescador pobre que se presenta en primera persona y eleva su ruego al Cristo de las redes es mucho menos usual.

El tema de Fandermole tiene la particularidad de hacernos creer que efectivamente estamos oyendo el rezo de un trabajador del Paraná. El hombre, lejos de su mujer, «vadeando las estrellas» y preso de un «río bravo», oscila entre la desesperación y la esperanza, entre las condiciones aciagas de su trabajo y un sueño redentor en el que la luna se subirá a su modesta canoa para hacer de su vida un auténtico remanso. En esa situación de vida precarizada, la figura de Cristo nos transporta a la antigüedad, a un mundo de pescadores pobres en el que un enviado de Dios hizo, entre otros, el milagro de reproducir los alimentos. En el estribillo se hace una referencia explícita a los dones del Señor:

Cristo de las redes no nos abandones
y en los espinales déjanos tus dones.
No pienses que nos perdiste, es que la pobreza nos pone tristes,
la sangre tensa y uno no piensa más que en morir;
aguas del río viejo, llévate pronto este llanto lejos,
que está aclarando y vamos pescando para vivir.

Es curioso que un lenguaje tan elaborado como el de Fandermole logre ese efecto de verosimilitud social, si vale la expresión. ¿No es eso el arte? ¿No supone el arte la puesta en escena de un artificio que pasa por verdadero? Si la categoría «canción artística» aún tienen algún sentido, el mismo se revitaliza en «Oración del remanso».

En otras partes de este libro hice algún comentario sobre las canciones que refieren al acto mismo del canto. Creo que «Oración del remanso» podría formar parte de ese grupo, ya que toda oración, entendida como rezo, es una forma de canto. En rigor, no existen las oraciones silenciosas: tanto la pleitesía como la petición –sería el caso de «Oración del remanso»– se sostienen en la oralidad de la palabra. No escasean las versiones que han sabido ahondar en la condición intrínsecamente musical de esta magnífica «oración» del cancionero argentino. Por ahí andan Teresa Parodi, Mercedes Sosa y la ya nombrada Liliana Herrero. Hace unos años, Fandermole interpretó su canción con el Negro Aguirre en acordeón. En definitiva, aquel giro chamamecero que Liliana y Rolón supieron darle a «Oración del remanso» terminó prosperando en el propio autor.

«Agua»
(Martínez)

En torno a su disco *Azul* de 1998, una banda llamada Los Piojos cosechó triunfos en el histérico y a la vez confuso panorama del rock de estadios. Ya en 1996, los muchachos de El Palomar habían colmado cinco veces Obras y dos la cancha de Ferro al compás de un cántico a Maradona («Maradó»), una letra a lo Joaquín Sabina («Todo pasa») y una fiesta corporal de título evocativo («Verano del 92. Fasolita querido»). ¿Qué traían Los Piojos? Variedad de ritmos (candombe, funk, blues, etc.), letras un poco más elaboradas que las de otras bandas «chabonas», un clima de murga desbordante sobre el escenario y un cantante, Andrés Ciro Martínez, que sabía combinar precisión con arrebato.

«Agua» es una especie de retiro espiritual en medio de la adrenalina nacional, popular y rockera que Los Piojos supieron producir y reproducir en sus shows y discos. Diría que lo que más me gusta de esta canción es aquello que la diferencia de Los Piojos. Aquello que la convierte en un mantra de la Argentina de fin de siglo, aislándola de esa festividad combativa con la que Los Piojos enfocó su proyecto de reconciliación del rock con las tradiciones populares argentinas. Posiblemente haya otra canciones del grupo de igual carácter, pero a esta la conozco bien y me gusta mucho. Está estructurada a partir de un motivo de pocas notas que parece sacado de alguna copla antigua. El motivo se reitera con obstinación hasta el final de la primera parte. Es un largo crescendo, un poco a la manera de Los Doors pero sin llegar al rebase de Morrison.

No bien empieza la canción, percibimos que se trata de una plegaria al elemento vital. En un sentido metafórico muy consensuado, el agua remite a lo diáfano y puro, aquello que aleja el daño y el dolor. Está el agua simbólica del Bautismo y el agua curativa y sonora de los árabes, la que musicalizaba la vida en la Alhambra. El agua blanda de «Naranjo en flor» y el agua inquieta del poema de Federico García Lorca («Agua, ¿Dónde vas?»). El agua del mar como confesionario («Frente al mar», el tango de Mores y Taboada) y el agua del río que da consejos («Tú que puedes, vuélvete» de Yupanqui). Agua del diluvio y agua que ha divertido a los niños a través de canciones anónimas. ¿Quién no cantó aquello de «Que llueva, que llueva, / la vieja está en la cueva…»? Pero el tema de la lluvia excede el de estas líneas. Tendríamos que empezar anotando eso de «el mismo amor, la misma lluvia», para seguir con «Dónde va la gente cuando llueve» y un larguísimo etcétera. La canción siempre se dejó mojar por la lluvia.

Sobre ese sentido universal del agua trabaja la canción de Los Piojos, que tiene algunos aciertos poéticos dignos de ser resaltados:

Agua, cómo te deseo
agua, te miro y te quiero
agua, corriendo en el tiempo
agua, sal de mi canilla
quiero que me hagas cosquillas
siempre, sonido sonriente
dame, que es grande mi confusión.

De un modo muy eficaz, la graduación musical mínima sostiene una letra que prolifera como un manantial. La plegaria se vuelve milenaria, lo cita todo, más allá de cualquier ubicación en el tiempo y en el espacio. Aquí no hay países ni épocas. No hay iconos de la resistencia ni héroes populares. No están ni el Che, ni Maradona, ni Jauretche ni Discépolo, cuatro nombres revisitados por Los Piojos en su momento de consagración. En realidad, esta canción es más sobre el deseo que sobre el elemento concreto. El agua está mencionada *in absentia*. Se la desea, se la espera, se la añora. Pero no está, no ahora, tal vez emerja en cualquier momento o siga renuente a darnos alivio. ¿Qué hacer, entonces? Cantar, no queda otra. Cantando podemos llegar al agua. Por eso la plegaria termina siendo un llamado de auxilio:

(Agua) puede estar más fría y dura que vos.
(Agua) puede deshacerse en ardiente vapor.
Dame, dame, dame, dame un poco de tu paz.
Que mi confusión es grande y así ya no puedo más.
Que mi confusión es grande y así ya no puedo más.

Un coro de niños cierra el tema a capela. El auxilio parece llegar, finalmente, de las cosas más puras y sencillas: el agua, la infancia… y la voz humana. Amén de la versión de sus creadores, «Agua» también ha corrido, y con mucha fuerza, en la voz de Horacio Fontova.

«Spaghetti del rock»
(Mollo-Arnedo)

Esta canción conlleva una lección contra el reduccionismo de la crítica. Con su sola existencia nos enseña que una banda catalogada como «pesada», cuya discografía parece traducir el trío de Jimi Hendrix a la lengua del rock vernáculo, no sólo puede componer canciones suaves y melodiosas, sino incluso hacer de una de ellas su mejor blasón. De alguna manera, eso ya había sucedido con Sumo y «Mañana en el abasto».

En las incesantes consultas a conocidos y amigos que precedieron la selección sobre la que trabaja este libro, el nombre de Divididos estuvo siempre referido a «Spaghetti del rock». Y más de uno me recordó –no era necesario– que Fabiana Cantilo grabó una versión muy agradable del tema. «Spaghetti del rock» saltaba inmediatamente, como encabezado de una enumeración más razonada. Breve pausa mediante, me decían: «Bueno, también tenés "Casi estatua", "Qué ves", "Par mil", "Ala delta"…y obviamente la versión de "El arriero"». A nadie le gusta quedarse con una sola canción.

Parece ser que «la aplanadora del rock» –así se lo llama, entre periodistas y fans, al grupo de Mollo, Arnedo y Araujo– no cabe en una sola línea autoral. Eso suele suceder con las bandas interesantes. Y Divididos lo es de modo sobresaliente. ¿Qué otra banda recorrió los 90 y principios de la década siguiente de un modo virtuoso, remitiendo siempre a una edad dorada del rock sin por ello caer en la gestualidad del revival? Divididos nunca estuvo expectante al mandato de ultra modernidad –su sonido de *power trío* de los 60/70 postró esa expectativa desde un comienzo– y prefirió moverse dentro de sus propios rasgos de estilo. Sin embargo, en sus mejores momentos, el grupo supo estirar las fronteras de ese estilo conquistado sin salirse del todo de su propio mapa compositivo. De esta manera, no necesitó reinventarse para introducir algún que otro cambio.

Narigón del siglo, de 2000, fue el álbum estelar, que catapultó al grupo a un nivel de popularidad muy alto. Si bien mantenía la visión incisiva del mundo –la perspectiva *rocker* y contracultural de los días de Sumo–, hacía emerger una mayor preocupación por ocuparse de las canciones desde su intimidad, cada una a su manera y de acuerdo a un lenguaje específico. «Que las canciones puedan aparecer de una guitarra acústica», proclamaba Mollo en las notas de promoción del disco. Un aire taciturno soplaba en algunos cortes –«Pepe Lui», «Par mi»– y especialmente en «Spaghetti del rock». Es posible que la expansión vocal de Mollo haya animado al trío a transitar la senda de canciones mejor concebidas desde el punto de vista melódico. Cualquiera que fuese la causa de este progreso, lo cierto es que la síntesis de una sonoridad áspera con un nuevo perfil musical y poético produjo el encantamiento de «Spaghetti del rock».

Grabada en Londres, en los estudios 2 de Abbey Road –un detalle

de producción nada casual–, la canción toma del modelo *beatle* no sólo el equilibrio en el arreglo, con esas cuerdas tan bien graduadas y el solo de guitarra con la coloratura de George Harrison; también el esquema formal rememora aquellas osadías en tres minutos que eran las canciones de Los Beatles. Las dos primeras estrofas difieren entre sí tanto en la armonía y la melodía como en la extensión. La tercera parte («Remontar/ el barrilete en esta tempestad…») vendría ser el estribillo. Es el momento más penetrante de la canción, ya que introduce, si no una modulación definitiva, un encadenamiento de acordes bastante original. Le sigue una reexposición de la primera estrofa, pero de carácter instrumental: el solo de guitarra. Toda la actividad armónica es vivaz aunque despojada de tensiones, salvo las séptimas dominantes en las cadencias conclusivas y esa cuarta suspendida tan de Harrison («Spaghetti rock» me recuerda un poco «Here comes the sun».)

El romanticismo somnoliento de la música le sirve de marco a una historia de amor contada con cierta amargura. Es francamente sombría la imagen de un amor maquinal, de «resortes viejos»:

Pistones de un curioso motor de humanidad
resortes viejos de este amor que va.
Memoria hostil de un tiempo de paz sin paz.
Narices frías de una noche atrás.

Las metáforas futuristas –el amor como una máquina que empieza a fallar– contrastan con ese barrilete desprotegido con el que la canción alcanza su cénit melódico:

Remontar el barrilete en esta tempestad
Sólo hará entender que ayer no es hoy,
que hoy es hoy y que no soy actor de lo que fui.

Imposible intentar recomenzar aquello que se canceló. Más bien conviene, como aconsejaba Homero Expósito en «Chau, no va más», cortar amarras con el pasado y empezar algo realmente nuevo. «No soy actor de lo que fui»: aquí podemos detectar un argumento muy cantado en el tango y en el rock, si bien desde horizontes culturales diferentes. Suele darse un desacople entre la percepción y la verdad. La vida puede ser un juego de actuaciones, pero hay actuaciones impo-

sibles de llevar a cabo. Existe un límite moral para determinadas actuaciones. No se puede actuar un amor, así como no se puede besar a través de un celular:

Besos por celular.
Las momias de este amor
piden el actor de lo que fui.

No siempre la verdad sale a la superficie. ¿No nos habla de eso «¿Qué ves?» ¿No está siempre presente, en las canciones de Divididos, un impulso a deschavar la falsedad, dejando a un lado cualquier especulación? ¿No era esa una obsesión de Luca Prodán, tan ensañado contra «la rubia tarada» y otras falsedades? En el formato de una canción sentimental, con la mira puesta al interior de la pareja, «Spaghetti del rock» reelabora el tópico de la vida como ficción condescendiente. Dos veces nos dice (nos canta) que «ayer no es hoy». Pero nadie, ni siquiera Divididos, se atrevería a decirnos, como lo hizo Spinetta en los años 70, que el mañana será mejor.

«Sur o no sur»
(Johansen)

Otra vez el sur en la canción argentina, aunque esta vez como parte de una formulación antinómica: «sur o no sur». Sin embargo, aquí el dilema shakesperiano no está parafraseado con el propósito de llevarnos hacia una reflexión metafísica. En lugar de opciones férreas, «Sur o no sur» contempla la posibilidad de suspender cualquier decisión, ya que «quisiera quedarme aquí en mi casa, pero no sé cuál es». La identidad social y cultural no es un dato seguro, nos advierte Johansen. A diferencia de otros viajeros abordados por la canción argentina, este siente que es de dos o más lugares a la vez, pero no como decía serlo Facundo Cabral en «No soy de aquí ni soy de allá». La consigna implícita en la milonga de Cabral era de cuño libertario, en pos de un mundo sin fronteras. La de «Sur o no sur» tiene que ver con las mudanzas de un mundo expulsor y bastante inclemente.

Signo de época, entonces. Pero ¿de qué época? Podríamos arriesgar que «la época» de esta canción es la que estamos atravesando desde no hace mucho. Quizás empezó en los 80, cuando muchos exiliados políticos volvieron en tropel, llenos de ilusiones. Habría continuado a fines de los 90 y principios de 2000, con una tanda de nuevos exiliados, esta vez «económicos», y la globalización en su máxima expresión: flujo de capitales, pero también de lenguas, ritmos y personas.

Mientras tanto, en otros países de Latinoamérica, las fronteras se volvieron cada vez más porosas, por más violentas que sean las políticas migratorias de los Estados Unidos y los países de la comunidad europea. Porosas en términos económicos y financieros: ¿qué sería de la economía mexicana de las últimas décadas sin las cuantiosas remesas que los chicanos reenvían a sus familias? Porosas en términos culturales: ¿a qué géneros nacionales pertenecen las músicas de los norteamericanos Calexico, la mexicana de cultura *tex-mex* Lila Downs, los puertorriqueños Calle 13, el argentino radicado en Los Angeles Gustavo Santaolalla, la colombiana Shakira, el francés –de padre español– Manu Chao? Todos ellos –algunos más que otros– se expresan en sintonía latinoamericana. Pero lo hacen recusando tanto el discurso esencialista de otros tiempos como el exotismo de exportación.

Kevin Johansen no tiene la dimensión internacional de los intérpretes que acabo de nombrar, pero sus canciones, que procesan ritmos latinos con armonías de bossa, melodías pop y ensambles del estilo balcánico de Emir Kusturica, suelen pulsar la cuerda continental de modo ecléctico. Por lo pronto, su vida es caso testigo de «Sur o no sur». Kevin nació en Alaska en 1967. Su madre era argentina y su padre norteamericano. A la edad del secundario se radicó en Buenos Aires, donde descubrió el rock e integró la banda Instrucción Cívica. Con 23 años de edad, se fue a vivir a Nueva York y allí grabó su primer disco, *The Nada*, del que destacó el tema «Guacamole». Diez años más tarde volvió a Buenos Aires para editar en la Argentina aquel primer álbum y grabar su segundo: *Sur o no sur*, de 2002. Una canción en inglés titulada «Down with my baby» –balada romántica, no carente, claro, de un toque de ironía– se hizo muy conocida gracias a la tira televisiva *Resistiré*.

Por un momento pensé que el tema de *Resistiré* era el adecuado

para este libro; razones esencialmente cuantitativas me lo indicaba: muchos argentinos supieron de Johansen prendidos al televisor en el *prime time*. Es una linda melodía, pero no hay mucho para decir de ella, salvo por el hecho, sin duda infrecuente, del idioma inglés en una canción de un cantautor que, al menos por ahora, vive entre nosotros. En cambio, «Sur o no sur» es muy representativa del nomadismo cultural de los latinoamericanos de la era del rock. Tenemos aquí una canción autobiográfica que aborda con humor y agudeza un tema importante:

Me voy porque acá no se puede,
me vuelvo porque allá tampoco,
me voy porque aquí se me debe,
me vuelvo porque allá me echan.
Sur o no sur…

Los materiales musicales son tan imprecisos como la situación domiciliaria de este constante migrante de sur a norte. Una melodía árabe y una percusión marroquí desembocan, sorpresivamente, en una cumbia colombiana. Los adornos de las guitarras y las variaciones del violín, así como el informal coro que extiende el tema indefinidamente, recuerdan un poco la música mexicana, o tal vez a la estadounidense de los estados próximos a México. Por su parte, Johansen canta como un argentino, sobre eso no caben dudas. Si no fuera por el significado de su letra, la canción parecería, en su conjunto, el producto de un DJ que mezcló en su bandeja distintas músicas del mundo, con predominio de las latinoamericanas.

En los últimos versos se entrevé, más allá del tono medio socarrón de toda la canción, una base sentimental. Quizás el humor, con sus juegos de palabras, sus aliteraciones y su remedo sonoro, no sea otra cosa que una tapadera de lo que realmente siente una persona en perpetuo estado de tránsito. La música sigue su marcha despreocupada, pero una expresión más seria empieza a apoderarse de la canción. Después de todo, el nomadismo tiene su precio:

No sé por qué me pasa lo que me pasa, quizá sea mi niñez.
Quisiera quedarme aquí en mi casa, pero no sé cuál es…
(Me voy para la embajada, me vuelvo por no estar visada.

Me voy porque soy de por acá, me vuelvo por ser un sudaca.
Malaya, que triste destino, ser o no ser un argelino.
Malaya que triste destino, ser o no ser un marraschino…)
Sur o no sur.

Rodado en Las Leñas por Marcelo Lamonte, el videoclip de «Sur o no sur» nos presenta a Johansen y sus músicos avanzando con dificultad por la nieve rumbo a un cartel que informa: «Embajada de Utopía». Como su etimología lo dice, la voz griega «utopía» refiere al no lugar, allí donde no se puede ir. La isla soñada por Tomás Moro: «El mejor de los estados posibles». En el videoclip que mencioné, los viajeros no logran siquiera acceder a la Embajada de Utopía. Son devueltos a la nieve, a ese vacío exterior en el que cantan y bailan, destituidos de toda nacionalidad. Sólo la música, las palabras y unos gorros folclóricos les restituyen la pertenencia al mundo latino, quizá la única prueba de que el sur es más una casa que se lleva a cuestas que un documento nacional de identidad.

«Irresponsables»
(Rodríguez-Domínguez)

En su lúcido análisis del posmodernismo, Frederic Jameson hace una distinción entre parodia y pastiche. Si bien ambas situaciones parten de un ejercicio de imitación estilística –«imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta»–, el pastiche carece del impulso satírico de su predecesora. Para Jameson, vivimos un tiempo con más pastiche que parodia. Las cosas se copian y mezclan sin que necesariamente interceda una doble intención: una práctica neutral de la imitación. El parodista sabe que existe una saludable normalidad lingüística a la que se vuelve no bien concluye esa lengua anormal que nos produce risa. El pastiche, en cambio, se agota en sí mismo, es una parodia vacía.

Hijos dilectos de su tiempo, alimentados con el *grunge* y el *hardcore* pero también con las bandas sonora del *spaghetti western* y una inagotable cantera de melodías clase B, Babasónicos pegó un salto

importante con el disco *Infame*. Corría 2003 y la banda epítome del rock alternativo de los 90 se convertía, no sin asombro, en un fenómeno de masas, pastiche romántico mediante. De aquel álbum masivo una canción en particular, «Irresponsables», trasvasó con más fuerza que las otras la matriz *under* y salió a competir, de igual a igual, con las canciones tanque del momento. Según la explicación políticamente incorrecta que los músicos le brindaron al periodista Roque Casciero en el libro *Arrogante rock. Conversaciones con Babasónicos*, «lo importante (de «Irresponsables») fue que iba directo a lo popular; queríamos que las mucamas aprendieran un tema nuestro y lo logramos. Eso fue lo más hijo de puta del disco.»

La canción empieza con el ruido del mar, salta enseguida a un tempo nervioso y una marcación robótica. Segundos después, la voz de Adrián Rodríguez «Dargelos» nos transporta a una atmósfera de pop anacrónico: *riffs* de guitarras *a go go*, un órgano eléctrico que imita el sonido de un viento torrencial, una batería que acentúa los tiempos débiles… La canción parece haberse escapado de la banda sonora de *Tiempos violentos* de Tarantino para amenizar una fiesta con fans de Sandro. Todo en tiempo récord: 2:52.

Amén del buen oficio para canibalizar diversas referencias sonoras y linguísticas en una misma canción, un aspecto muy notable de «Irresponsables» es de orden formal: la métrica de su letra. Desde luego, la música termina delimitando sus propias fronteras de ritmo y forma, pero si se le echa un vistazo al texto solo, tal como Dargelos lo concibió antes de que sus compañeros le pusieran música, descubrimos el empleo de versos de «arte mayor» —dodecasílabos y tridecasílabos— dentro una forma estrófica «menor». Al menos eso es lo que advertiría un manual de poesía española:

Somos culpables de este amor escandaloso
que el fuego mismo de pasión alimentó
que en el remanso de la noche impostergable
nos avergüenza seguir sintiéndolo.

En la segunda estrofa ese efecto clásico o añoso se consolida con el uso de voces como «casquivana», «imprudencia» o «desidia»:

Si fuimos carne de mentira casquivana
que la prudencia del rumor hoy desató,
que descubiertos por la luz de la mañana
nos castigaron la desidia y el dolor.

Lo mismo sucede con el estribillo, que irrumpe desbocadamente entre la primera y la segunda estrofa, abundando en metáforas que bien podrían corresponder a los versos de «Nostalgias» o de algún otro manifiesto de amor incontinente:

Poco a poco, fuimos volviéndonos locos
y es el vapor de nuestro amor
que se embriagó con su licor
y culpa al carnaval interminable,
nos hizo confundir, irresponsables.

Dargelos encontró las palabras de su futura canción estando en una playa de México con su mujer. Esa escena de poeta de bolero inspirándose frente al mar se sumó, lógicamente, a la narrativa bizarra del grupo y, en particular, al efecto que buscaba para *Infame*. Finalmente, Dargelos escribió un extenso poema de tres páginas, sin tener la menor idea de lo que podía suceder con eso. Sobre ese texto, Mariano Roger fue recortando tres canciones diferentes, una de las cuales terminó siendo «Irresponsables». En apenas quince minutos, en un descanso de la sesión de grabación del disco, el texto de Dargelos se convirtió en música popular y Babasónicos redondeó lo que ellos mismos considerarían su creación más perversa, aquella destinada a sorprender a los oyentes en su propia trivialidad. «Que percibas el disco como una pavada linda y que de repente te golpee», argumentó Gabo frente al grabador de Casciero.

Leyendo esta y otras declaraciones del grupo, me pregunto hasta dónde es posible tener una intención tan calculada con una canción que nació un poco de casualidad, en el bricolaje de una sesión de grabación, probando y descartando textos, ritmos y melodías, hasta hacer del fragmento de un poema falsamente castizo una canción llena de brillo y detalles de producción. Me pregunto si Babasónicos no terminó siendo más víctima que victimario de esas canciones baladíes sobre las que aseguraría tener todo el control.

«La voz del viento»
(Ariel Minimal)

Una de las tantas diferencias que separan al rock de las tradiciones de música popular que lo precedieron atañe al modo de composición de canciones. En los días dorados del tango, o aun del género folclórico, la mayoría de las canciones nacían de un trabajo de colaboración entre un músico y un poeta. Si bien el producto de esa alianza culminaba en las versátiles manos de un director de orquesta y un cantante, la canción ya era algo –bastante, en verdad– antes de cobrar una determinada fisonomía sonora.

En la factoría rock, en cambio, las canciones son el resultado de un equilibrio entre varios elementos. Muchas veces, el agente creador se parece a ese extraño sujeto colectivo de inspiración gestáltica que Theodore Sturgeon creó para su novela de ciencia ficción *Más que humano*. Para decirlo abreviadamente, la idea de que el todo es más que la suma de las partes que lo conforman ayuda a entender cómo funciona una banda de rock. Y más aun si esa banda trabaja sin grandes liderazgos, con un espíritu muy participativo. Ha sido el caso, recientemente, del trío Flopa, Manza, Minimal, un organismo vocal e instrumental integrado por Florencia Lestani, Mariano Esain y Ariel Sanzo, más conocido este último por el nombre artístico de Ariel Minimal.

No bien empezaron a transitar por el circuito de recitales de Buenos Aires, la prensa los comparó, no sin algún fundamento, con los brasileños Tribalistas. Pero también podría pensarse, sin salirnos del país, en Porsuigieco, el ensamble acústico que a mediados de los 70 reunió a Raúl Porchetto, León Gieco y Sui Generis.

«La voz del viento» lleva la firma de Ariel Minimal y fue concebida en un piano eléctrico Rodhes sobre el que el autor se demoró jugando con un par de acordes con novena aumentada. Conociendo el resto del disco, no puede haber dudas de que la canción conquistó su singularidad en el trabajo conjunto. En esta oportunidad, Manza hizo el arreglo del puente, en un estilo fantasioso de cuerdas sinteti-

zadas. La suma de las partes acreditó las armonías vocales, las cadencias reiteradas, las texturas instrumentales dentro de las cuales se desplaza la voz solista de Ariel. Si bien Minimal suele cantarla en las presentaciones de su grupo Pez, «La voz del viento» suena enflaquecida sin las intervenciones de los otros integrantes del grupo. La sensación que «La voz del viento» produce es la de una intimidad amical que, de manera casi imperceptible, se ha filtrado al mundo exterior.

En realidad, la historia del disco que incluye el tema reafirma esta última sospecha: de no haber sido por un aficionado cordobés que ofreció poner dinero para hacer la grabación, Flopa, Manza y Minimal no hubieran entrado a un estudio. Al menos no tenían el proyecto de hacerlo. Sin el entusiasmo de un oyente, la canción que nos ocupa habría corrido la suerte de una profecía autocumplida: «El viento (…) se está llevando esta canción.»

La grabación logró documentar la simbiosis entre composición y ejecución. Podemos apreciar cómo las notas son atacadas con extrema delicadeza y un fulgor de vida hippie disuelve cada individualidad en una fraternidad artística. La letra es breve, casi epigramática. Está organizada de a tres versos –como en un blues– y carece de intención narrativa. Nos sitúa en medio de un paisaje sonorizado por el viento. Allí irrumpe, ya avanzada la canción, un yo lírico:

La voz del viento sacudió,
quebró el silencio del lugar
y ahora no hay más, no queda más.
Extraño el sonido del mar,
en cada ola una explosión
y espero más, espero Dios.

En la cuarta estrofa, la canción se menciona a sí misma. Es tal vez el momento más sugestivo de la letra. El viento no puede llevarse aquello que la canción produjo: una emoción. El tema flexiona hacia un sutil romanticismo.

El viento sabe a tu nombre
se está llevando esta canción
lo que ya nunca podrá sacarme es la emoción.

Una insinuación de zamba predispone el tema hacia el folclore, giro que, según nos confía el propio Minimal, fue idea de Flopa, que en el disco tocó la guitarra criolla y el acordeón. Pero el giro se produce dentro de un tejido sonoro más próximo al folk-rock. Al meternos de lleno en esta canción –su disfrute requiere de varias audiciones– podemos llegar a situarnos en la primera fila de una platea imaginaria, de cara a un trío que canta sin pensar mucho en la hipótesis del público. «Que vengan los que quieran, nosotros cantaremos igual», parecen decirnos Flopa, Manza y Minimal. En definitiva, como definió Minimal con un poco de malicia, «somos la banda ideal para tocar en un parador de la playa». Es cierto, pero habría que agregar que la proclamada informalidad nada tiene que ver con las penosas incursiones de bandas que han hecho un culto de la baja fidelidad (*lo-fi*) y la torpeza musical.

«La argentinidad al palo»
(Cordera-Righi-Subirá-Céspedes-Martín)

El crítico literario Matías González nos recuerda que los álbumes que Bersuit Vergarabat grabó con producción de Gustavo Santaolalla –de *Libertinaje* en adelante– no necesariamente deben ser juzgados como desvíos comerciales de la ruta transgresora de los comienzos. «La Bersuit –anota González– se adecua al flujo de la opinión pública y se colectiviza sin traicionar del todo una fidelidad propia.»

Es cierto. Recuerdo una entrevista que le hicimos a Gustavo Cordera en Radio Universidad. Debe haber sido a principios de los 90, cuando a la banda no la conocía casi nadie. Cordera ingresó al estudio de la radio tarareando una cumbia o algo parecido. Si bien era ostensible y un poco molesta su pose de constante provocador –pelado como El Indio y Luca, ya entonces presto a salir a escena en pijama con la mirada de Jack Nicholson en *El resplandor*–, había en él algo genuinamente popular, un *savoir faire* de tribuna y choripán. A poco de empezar la charla, Cordera se desembarazó de su máscara de figura maldita y se reveló un tipo afable y sincero. Hablamos de todo un

poco, elogió a la radio –por ser universitaria, pero sobre todo por su escala doméstica– y se fue como vino, tarareando fuerte, para todo el mundo.

Si en ese momento Cordera nos hubiera contado que estaba escribiendo una canción que satirizaba la ciclotimia nacional, no nos hubiera sorprendido en lo más mínimo. Lo que quizá sí nos hubiera asombrado es saber que esa canción sería tan conocida en la primera década del siglo XXI como «Cambalache» supo serlo a mediados de los 30. Por supuesto, la analogía no es azarosa. «La argentinidad al palo», de 2004, contiene al menos dos elementos idiosincrásicos del tango de Discépolo. Por un lado, la acumulación grotesca –¡qué sería de los argentinos sin el grotesco!– de fetiches nacionales. Por otro lado, un tono burlón respecto a ese listado.

Posiblemente ahí terminen las similitudes. En «Cambalache», el país es un botón de muestra del mundo moderno. En «La argentinidad al palo», en cambio, nada trasciende la Argentina, curioso repliegue endogámico en una cultura abiertamente cosmopolita como dice –o decía– serlo la del rock. En busca de un ser nacional defectuoso, la Bersuit empieza burlándose del orgullo indiscriminado:

La calle más larga,
el río más ancho,
las minas más lindas del mundo.
El dulce de leche,
el gran colectivo.
Alpargatas soda y alfajores…
Las huellas digitales,
los dibujos animados,
las jeringas descartables,
La birome…
la transfusión sanguínea,
el 6 a 0 a Perú,
y muchas cosas más…

Un estribillo de un solo verso repetido («La argentinidad al palo…/ La argentinidad al palo…) sella la celebración de lo *nuestro positivo*, el balance que «los argentinos nos debíamos», ya que, como advirtió un ex presidente provisional sin sonrojarse, «los argentinos estamos

condenados al éxito». Pero ese país, nos canta la Bersuit, tiene un reverso oscuro:

También Videla y el mundial 78.
Spadone y la leche adulterada,
Manzano se hizo la cirugía en el orto,
descuartizan vacas en el Norte…
Y siguen los nariguetazos en el Congreso,
Galtieri y «los estamos esperando»
más desnutridos
en el Granero del Mundo…

La verdad es que la canción se cae bastante en esta segunda parte, sin duda innecesaria. Acaso temerosos de ser confundidos con el chauvinismo del que se ríen al comienzo, Cordera y Subirá optan por desplazar su invectiva al terreno siempre seguro de las penurias vernáculas. La canción termina siendo un registro de *haber* y *debe*. De cualquier manera, no llega a arruinarse del todo y su exasperado *leit motiv* es una síntesis perfecta de la megalomanía argentina. Estar «al palo» es estar erecto, potente, cargado de autoestima. Pero también pasado de rosca. «Estar al palo» se parece más al estado eufórico de un maníaco depresivo que a la serena comprobación de los propios méritos.

Entre gato y chacarera, la pulsión rítmica de la música acompaña y le da un empujoncito a ese listado incontinente de triunfos y miserias. Un canto casi recitado –como en «De nada sirve» de Moris, para no apartarnos del rock argentino– pone a la palabra en un rol desmesurado, perfecto para la estética visual de las canciones del siglo XXI.

Obviamente, esta canción tiene muchas ilustraciones en *YouTube*. Todas son de una literalidad rotunda. Los fans de la Bersuit han hecho y subido a la red unos collages fotográficos palabra por palabra. Viéndolos una y otra vez, recordé aquella escena de *La naranja mecánica*, cuando el Estado decide rehabilitar a Alex obligándolo a consumir una seguidilla infernal de imágenes del mundo y sus atrocidades. Alex está impedido de pestañear, es una víctima indefensa del flujo visual. Si bien las imágenes de «La argentinidad al palo» son positivas –algunas, incluso, entrañables, como la de Maradona alzando la copa del mundo–, puestas todas, una después de la otra, producen una sensa-

ción un poco agobiante. Uno se siente saturado de argentinidad, como cuando nos empachamos con un tarro entero de dulce de leche. Y entonces añoramos aquellos días en los que el rock nos sacaba de la Argentina y nos llevaba a pasear por el mundo.

«Un día perfecto»
(Moretti)

La música de Estelares –banda platense soñada en los campos de Junín y madurada bajo los árboles porteños– augura un siglo XXI lleno de melodías atractivas, ritmos exiguamente bailables y letras que, rozando el romanticismo, difícilmente llegarán, salvo casos muy puntuales, al *pathos* de nuestros boleros favoritos.

Quizá lo más significativo de esta nueva juglaría sea la desempacada restauración que está haciendo de aquello que, ayer nomás, catalogábamos como música ligera. Se dirá que de eso trató Babasónicos a partir del disco *Jessico*. Sin embargo, y sin desconocer que hoy son muchas las bandas de rock/pop que participan de un clima de reparación melódica, sospecho que lo de Estelares es más espontáneo, menos sujeto a la teoría *retro*. Manuel Moretti, principal compositor del grupo, asegura amar algunas melodías de Leonardo Favio y haberse formado escuchando tangos al lado de Los Beatles, y uno le cree. El hombre tiene una sensibilidad para la canción muy desarrollada. Su vida no parece estar segmentada en un antes y un después de la melodía.

Desde luego, no puede decirse que Estelares sea ajena, como banda, a la cultura rock. En sus primeros tiempos de independencia platense, daba mejor con el tipo de banda *grunge*. Pero ya entonces las melodías florecían por entre la maraña eléctrica. Finalmente, entre un sonido y otro mediaron Andrés Calamaro y algunos otros embajadores del rock en el reino de la canción de amor y desamor. No digo que esa mediación lo haya sido todo; Moretti y sus compañeros supieron apreciar otros cauces de canción popular por cuenta propia. En todo caso, Calamaro les dio, a ellos y a muchos otros, una gestualidad menos severa a la hora de componer.

Escrita por Moretti una tarde de sol de 2000, en el baño de una casa de City Bell, «Un día perfecto» salió de un tirón. Según relata Moretti, «el verso era Bowie y el estribillo Rata Blanca». Como haya sido, la canción se propuso ser una canción perfecta. En ese sentido, la homología entre lo que dicen los primeros versos y la aspiración musical de quienes le han dado vida sonora es francamente llamativa:

Una vez que tú me dices que sí
una vez que yo te digo por fin.
Estás fresca, radiante
en todo expectante
tan bella, creciente
altiva, elegante.

Así es esta canción: fresca, radiante, altiva, elegante… Lleva una melodía de cortes redondos –canto silábico en la primera parte– y notas sincopadas hacia el final de la frase. Forma literaria y forma musical empalman perfectamente. La armonía no plantea muchos inconvenientes; sólo en la segunda parte, el empleo de un acorde disminuido tensiona un poco la función dominante. Ni lento ni veloz, el tempo rítmico se asemeja al de un andar acompasado, de esos que permiten que uno pueda cantar mientras camina. Así avanza la canción, confiada en que «hoy es el día perfecto.» Como escribió hace poco el narrador Fabián Casas, «las canciones de Estelares te sacan el día para adelante».

Por supuesto, reconocemos la llaneza del tema, su imposibilidad de competir –si acaso tuviera algún sentido pensar la historia de la canción argentina en términos pugilísticos– con las joyas de Troilo-Manzi, Yupanqui o Spinetta. La delicadeza de esta canción reside en la justa adecuación de una música a una letra. Y eso no es algo tan sencillo de lograr. La rimada declaración de amor –o de deseo, mejor dicho– implica un modo de decir las cosas. Si en la subjetividad de «Un día perfecto» todo parece estar listo para un encuentro que sacará chispas –ella finalmente aceptó, él siente que «está Frank Sinatra en mí», y encima «todos hablan de esto», los astros están configurados para que todo salga bien–, no hay razón para que la música no acompañe ese golazo.

Hoy es un día perfecto
nos quitamos lo puesto
golondrinas en pleno
cortejo hechicero
hoy es el día perfecto
todos hablan de esto
carrusel de los sueños
gorriones pequeños.

La definición escolástica de una canción –la de del *Diccionario Harvard de la Música*, por caso– nos enseña: «Composición breve para solo vocal, escrita en estilo suficientemente sencillo para poner de relieve la letra, en vez de opacarla». Pero también hay una definición más precisa. En su insuperable estudio sobre las letras de tango, Idea Vilariño nos desasna así: «El impulso de llamar *canciones* a los tangos se ve frenado cuando se busca en sus textos el carácter eminentemente lírico propio de la canción». Desde luego, la escritora uruguaya termina reconociendo que, aun en su carácter más narrativo que lírico, el tango es un tipo particular de canción.

«Un día perfecto» encaja en las dos definiciones que acabo de transcribir: la música no opaca a la palabra cantada y además hay un contenido lírico que se impone sobre narraciones, descripciones y cuantas otras cosas creamos que pueden vivir dentro de una canción. El yo de «Un día perfecto» se sale de sí para compartir con nosotros su estado de ánimo:

Estoy genio brillante
lámpara mediante
estoy flor de atorrante
un Contursi maleante.

Corte de difusión del álbum *Sistema nervioso central*, «Un día perfecto» fue grabada en 2006, con producción artística de Juanchi Baleirón. Dos años después, Estelares recibió elogios de Fito Páez y se preparó para vivir los minutos de fama con los que Andy Warhol definió el fenómeno del Pop.

«Es todo lo que tengo y es todo lo que hay» *(Aristimuño)*

En una de las fotos con las que *Rolling Stone* ilustra la nota que le dedicó a Lisandro Aristimuño en 2008, se ve al músico sentado en posición yoga, anotando algo –letra o nota, quién sabe– sobre una hoja. Frente a él, un set de pedaleras, minicomputadoras, filtros de voz y un parlante de retorno. A su espalda, una guitarra acústica y una silla roja. Posiblemente se trate del recorte de una escena mayor: llegamos a visualizar otro pie de micrófono, indicio de que esa noche Lisandro no estuvo tan solitario sobre el escenario.

De cualquier manera, la imagen resuma autosuficiencia. No en un sentido peyorativo, en todo caso como síntesis visual de algo que pocos se animarían a cuestionar: lo más interesante de la canción argentina de hoy proviene de una generación de cantautores a la que Lisandro representa, involuntaria y brillantemente. A esa generación también pertenecen Gabo Ferro y Pablo Dacal, entre los mejores. Y quizá también Juana Molina, de la que Lisandro extrajo esa idea de solista cibernético con guitarra al cuello.

Una vez ubicado en el cuadro general de su época, Aristimuño se nos perfila con una fuerza muy personal. Nació y creció en Viedma. A los 23 años se radicó en Buenos Aires, y su primer álbum, *Azul turquesa* (Años Luz, 2004), fue muy disfrutado y elogiado. Al poco tiempo, los conciertos de Lisandro empezaron a llenarse de gente. Hizo tres ND Ateneo y se convirtió en un trovador de culto; o casi. ¿Con qué nos sedujo? Sus canciones son el esperanzado resultado de la ecuación entre modernidad tardía y lo que nos quedó de la Argentina después de 2001. Acústicas y electrónicas, con visos de folclore argentino y folclores del mundo, estas canciones han sido elaboradas –«maqueteadas», prefiere decir él– cuidadosamente, y así llegan al estudio de grabación. En su casa, con una computadora programada para simular todos los instrumentos, Lisandro compone y escucha una virtualidad sonora que más tarde, ya en el estudio, se transfiere a los instrumentos «reales». Entonces la actuación del «vivo» se perfecciona

y la imaginación musical y poética de Lisandro tiene otro margen de acción.

El tercer corte de su tercer disco se llama «Es todo lo que tengo y es todo lo que hay». Surgió de un piano desafinado en Vigo, España, y levantó vuelo cuando a Lisandro se le ocurrió un *ostinato* a cargo de un conjunto de cuerdas. Hay programaciones y efectos *samplers* que le dan una base minimalista a la canción. Hay una voz y una guitarra que exponen una melodía de intervalos regulares, para luego llegar hasta las puertas de otra tonalidad, sin cruzarlas del todo.

La cifra del tema está en su textura gaseosa, propia de un sueño. Y Lisandro canta como si estuviera saliendo, remolonamente, de ese sueño. El efecto onírico de esta canción es notable, sin que por ello debamos definirla como «psicodélica». Diría que su plano de referencia es Bjork. Lisandro, en cambio, prefiere citar entre sus influencias al grupo Sigur Rós, tan islandés como la protagonista de *Bailando en la oscuridad.* Por ahí andamos, entonces.

Un saco azul, un vendaval.
Un corazón y un plan fugaz.
Es todo lo que tengo y es todo lo que hay.
Un piano al sol, un celular,
un grabador en el placard.
Es todo lo que tengo y es todo lo que hay.

Como Borges en su poema «Las cosas», del libro *Elogio de la sombra*, la letra de esta canción enumera esos «tácitos esclavos» nuestros que son las cosas. Sin embargo, las cosas de Lisandro, a diferencia de las de Borges, posiblemente no duren «más allá de nuestro olvido». Hoy el mundo material se desvanece más rápido que nunca: celular y grabador serán superados pronto por la carrera tecnológica; de un saco azul y de un piano solo, ¿qué esperar? Podemos, eso sí, retener las sensaciones en nuestra memoria. El sujeto de la canción avanza por los sentidos, y a través de ellos empieza a tomar decisiones. Los versos ganan de pronto su predicado:

Hoy puedo ver alrededor
un tobogán sin escalón.
Besar tus pies en el sillón.

Dejarme estar, decir que no.
Tu mano en do, un boulevard.
El desamor del funeral.
Tomar un tren, dejar pasar.
Pedirle a Dios un poco más.

El título de esta canción parafrasea un lugar común, sentencia del conformismo nacional: «es lo que hay.» Pero las palabras están puestas como en un juego repentista, escamoteando las significaciones más directas. No hay lugares comunes, entonces. Aristimuño está siempre sorprendido frente al mundo. Sus canciones son epifanías de arte. Al escucharlas, nos entusiasmamos con la idea de que es posible una nueva oleada cultural. De que no todas las músicas y las letras del porvenir serán fatigados guiños al pasado.

Agradecimientos

Para la mayoría de las personas, las canciones suelen ser un tema de conversación tan frecuente como el fútbol, los romances, las comidas y la política. Me resulta imposible mencionar a todos aquellos –incluidos varios autores y compositores citados y analizados en las páginas anteriores– con los que alguna vez conversé sobre el contenido de este libro antes de que se me ocurriera escribirlo. Pero al menos puedo nombrar, con agradecimiento, a los amigos a los que, en estos últimos dos años, les confié algunas de las dudas y certezas que fueron jalonando la escritura de *Canciones argentinas*: Juan José Becerra, Soledad Álvarez, Eduardo D'Argenio, Claudio Cogo, Daniel Gluzmann, Liliana Schwab, Alfredo Silletta, Alejandro Ogando, Enrique García Urcola, Pablo Quadrini, Norberto López, Marcelo Scotti, Marcelo Barcia, Raúl Finkel, Esteban Rodríguez, Esteban López Brusa y Rubén Salvatori.

Los periodistas y escritores Gustavo Álvarez Núñez, Jorge Nielsen, Martín Graziano, Antonio Rodríguez Villar, Horacio Salas, Claudio Kleiman y Nicolás Pinchersky fueron, a la hora de las consultas, amables y generosos. Otro tanto debo decir de Mariela Beigier de Sadaic. Una vez más, Mercedes Güiraldes y Alberto Díaz, de Emecé, se entusiasmaron con el libro desde que comenté el proyecto. Siempre es gratificante ponerse a trabajar con un respaldo editorial detrás.

En un plano más doméstico, mi hijo Ulises me ayudó a desentrañar algunas cuestiones de lenguaje sonoro. Para no ser menos, mi hijo Felipe no dejó de conciliar su sueño con las canciones de María Elena Walsh, demostrándome así que la juglaresa no perdió el *timing* con las nuevas generaciones. Samanta me sugirió un montón de cosas, y

recordó una canción fundamental de la historia argentina. Inexplicablemente, yo había olvidado esa canción por completo. Sin la advertencia de Samanta, habría pasado un pequeño papelón. (De los papelones grandes que puedan sobrevenir, me considero acreedor exclusivo.)

En cuanto a los principales protagonistas de mi infancia –madre, padre y hermana–, a ellos les debo algunos recuerdos que, en forma de letra y música, han sido siempre mi mejor amuleto contra la destemplanza del mundo.

Referencias escritas

Ábalos, Ezequiel (1995): *Historias del rock de acá. Primera generación*, Editorial AC, Buenos Aires.

Aguer, Constante (1993): *Memorias de una pasión. El chamamé en Buenos Aires, su historia, mis memorias*, Edición del autor, Buenos Aires.

Aboitiz, Maitena (2007): *Antología del rock argentino. La historia detrás de cada canción*, Ediciones B, Buenos Aires.

Alabarces, Pablo (1993): *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires.

Alighieri, Dante (1998): *La divina comedia*, Ediciones Editorial Porrúa, México.

Amuchástegui, Irene (1988): *Agustín Magaldi. La biografía*, Aguilar, Buenos Aires.

— (2009): «Un folklore del folklore», en: *Todo es Historia*, Número 500, marzo, págs. 6-16.

Andrade, Juan (2009): «La guitarra en la cabeza», en: *Radar*, *Página/12*, Buenos Aires, págs. 4-8.

Apicella, Mario (2007): «El tango hoy tiene quien le escriba», en: *La Nación*, Buenos Aires, 11 de junio, págs. 16-17.

Arboleya, Sergio (1998): *La Trova rosarina*, Homo Sapiens, Rosario.

Aretz, Isabel (1952): *El folklore musical argentino*, Editorial Ricordi, Buenos Aires.

Arguello, Silvina y Rodriguez, Edgardo (2010): «La resistencia del género musical: el caso del vals criollo argentino», ponencia en el IX Congreso de iaspm.al en Caracas, 2010 (Mimeo).

ARIAS, Pedro E. y CAPRISTO, Leonardo (2003): *Carlos Gardel. Compilación poética*, Corregidor, Buenos Aires.

ARMANI, Horacio (1981): *Antología esencial de poesía argentina*, Aguilar, Buenos Aires.

ARNOLDI, Henry y Hernández, Isabel (compilación y prólogo) (1986): *Antología del cancionero tradicional amoroso de Argentina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.

ARTAUD, Antonin (2007): *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Editorial Argonauta, Buenos Aires.

AUGÉ, Marc (1992): *Los no lugares,* Gedisa, Barcelona.

AZZI, María Susana (1991): *Antropología del tango. Los protagonistas*, Ediciones de Olavarria, Olavarría.

— y COLLIER, Simon (2000): *Le Grand Tango. The life and music of Astor Piazzolla*, Oxford University Press, Nueva York.

BARICCO, Alessandro (1999): *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid.

BARSKY, Julián y Osvaldo (2004): *Gardel. La biografía*, Taurus, Buenos Aires.

BARTHES, Roland (1989): *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México.

BAUDRILLARD, Jean (1984): *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona.

BATTILANA, Beatriz y ZINNI, Héctor (1994): *Las letras del folklore*, Editorial Fundación Ross, Rosario.

BAUMAN, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*, FCE, Buenos Aires.

BAZÁN BONFIL, Rodrigo (2001): *Y si vivo cien años… Antología del bolero en México*, FCE, México.

BLÁZQUEZ, Gustavo (2008): *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*, Ediciones Recovecos, Córdoba.

BENEDETTI, Héctor A. (selección y prólogo) (1998) : *Las mejores letras de tango*, Seix Barral, Buenos Aires.

— (2005): *Gardel en 1912. Historia de sus primeras grabaciones*, Editions de la Rue du Canon d'Arcole, Buenos Aires.

BENARÓS, León: «Sebastián Piana y la milonga porteña», en: *Historia del tango*, tomo 12, Corregidor, Buenos Aires.

— (selección) (2007): *Cancionero popular argentino*, Ediciones Libertador, Buenos Aires.

BERTI, Eduardo (2007): «Poesía rock», *ADN, La Nación*, 8 de setiembre, págs. 8-10.
— (2007): «Una leyenda llamada Luca», *Ñ Revista de Cultura* de *Clarín*, 22 de diciembre.
— (2007): «Sumo», *Leyendas del rock* de *Clarín Sí!*, Buenos Aires.
BERRUTI, Pedro (selección y notas) (1981): *Cancionero escolar argentino*, Editorial Escolar, Buenos Aires.
BIAGINI, Hugo E. y Roig, Arturo (2008): *Diccionario del pensamiento alternativo*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
BIOY CASARES, Adolfo (1999): *El sueño de los héroes*, Alianza, Madrid.
BOCCANERA, Jorge (1999): *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Ameghino, Rosario.
— (2002): *La pasión de los poetas*, Alfaguara, Buenos Aires.
BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.
— (2002): *La pasión de los poetas*, Alfaguara, Buenos Aires.
BURGESS, Anthony (1974): *La Naranja mecánica*, Minotauro, Buenos Aires.
BRACELI, Rodolfo (2008): «Ser Spinetta», *ADN, La Nación*, Buenos Aires, 22 de noviembre, págs. 6-8.
BRUNAS, Alicia (2003): «Así nació "Merceditas"», *Edición Uno*, 7 de noviembre.
CADÍCAMO, Enrique (1976): *El desconocido Juan Carlos Cobián*, Rueda, Buenos Aires.
— (1991): *Debut de Gardel en París*, Corregidor, Buenos Aires.
— (1995): *Mis memorias*, Corregidor, Buenos Aires.
CALAMARO, Andrés (2009): «La década encontrada», en: *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 3 de mayo, págs. 8-11.
CALIFA, Oche (1988): «El tango del final», en *Clarín*, Buenos Aires, 27 de marzo.
CALIGARIS, Hugo (2009): «Cantantes más allá de la cintura cósmica», en: *ADN, revista de cultura de La Nación*, 20 de junio, págs. 8-9.
CAMBRA, Rosalba (1996): *Como con bronca y junando… La retórica del tango*, Edicial, Buenos Aires.
CAMPO, Javier (compilador) (2009): *Tangos reos*, Terramar, Buenos Aires.
CANTILO, Miguel (2008): *El cantar de Miguel Cantar*, Galerna, Buenos Aires.
CARMONA, Juanjo (2003): *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo*, Compañía General de Ideas, Buenos Aires.

CASAS, Fabián (2010): «Estelares, mágico corazón radiofónico», en: *Rolling Stone*, Buenos Aires, marzo, págs. 54-58.

CASCIERO, Roque (2007): *Arrogante rock. Conversaciones con Babasónicos*, Zona de Música, Buenos Aires.

CAVANNA, Esteban (2008): *El León. Biografía autorizada de Los Fabulosos Cadillacs*, Grupo MDP, Buenos Aires.

CERVANTES, Miguel de (2004): *El Quijote de la Mancha*, Alfaguara, Barcelona.

CHAB, Norberto (2010): *100 tangos con su historia*, Planeta, Buenos Aires.

CHAO, Ramón (1973): *Georges Brassens*, Ediciones Júcar, Madrid.

CLAVELL, Mario (2002): *Mi amiga, la canción*, Corregidor, Buenos Aires.

COUZET, Jean (1976): *Boris Vian*, Ediciones Júcar, Madrid.

COLLIER, Simon (1988): *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

CONDE, Oscar (compilador) (2003): *Poéticas del tango*, Marcelo Oliveri Editor, Buenos Aires.

— (compilador) (2007): *Poéticas del rock volumen 1*, Marcelo Oliveri Editor, Buenos Aires.

— (compilador) (2008): *Poéticas del rock volumen 2*, Marcelo Oliveri Editor.

CORTÁZAR, Julio (1993): *La vuelta al día en ochenta mundos*, Debate, Madrid.

CORTEZ, Alberto (1997): *Desde un rincón del alma*, Emecé, Buenos Aires.

DAUNES, Liliana (1989): «Alejandro del Prado: "Curto la folklórica de esta ciudad"», en: *Página/12*, Buenos Aires, 13 de junio.

DE AMICIS, Edmundo (1944): *Impresiones sobre la Argentina*, Emecé, Buenos Aires.

DE GAINZA, Violeta (1997): *Fito Páez conversa con Violeta de Gainza*, Lumen, Buenos Aires.

— (2000): *Claudio Gabis: Sur, blues y educación musical*, Lumen, Buenos Aires.

DE HOYOS, María y MIGALE, Laura (2005): *Diccionario de mitos y leyendas*, Buenos Aires, Edición NAyA, CDrom.

DEL MAZO, Mariano (2009): «Charly García. Tengo la misma furia y la misma pasión que antes». *Clarín*, 5 de agosto, págs. 3-6.

— (2009): *Sandro, el fuego eterno*, Aguilar, Buenos Aires.

Del Priore, Oscar (2005) (selección y prólogo): *El tango en sus letras*, Losada, Buenos Aires.
— (2008): *Osvaldo Pugliese. Una vida en el tango*, Losada, Buenos Aires.
— y AmucHástegui, Irene (1998): *Cien tangos fundamentales*, Aguilar, Buenos Aires.
De Pergamo, Ana M.L. y otros (2000): *Música tradicional argentina aborigen-criolla*, Magisterio del Río de la Plata, Buenos Aires.
Díaz, Claudio (2009): *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Ediciones Recovecos, Córdoba.
Diederischen, Diedrich (2005): *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Interzona, Buenos Aires.
Diez, Juan Carlos (2006): *Martropía. Conversaciones con Spinetta*, Aguilar, Buenos Aires.
Dillaz, Serge (1991): *La chanson sous la III Republique. 1870-1940*, Tallandier, París.
Dimov, Jorge y Echenbaum, Esther (2009): *Leopoldo Federico, el inefable bandoneón del tango*, Gourmet Musical, Buenos Aires.
Doctorow, E. L. (1993): *Poetas y presidentes*, Muchnik Editores, Barcelona.
— «Don Juan Panadero Riera», en *www.portaldesalta.gov.ar*
Dylan, Bob (1975): *Escritos, canciones y dibujos*, Ediciones Castilla, Madrid.
Echechurre, Humberto (1995): *A solas con el Cuchi Leguizamón*, edición del autor, Salta.
Echenique, Chacho (2009): «Sombra sueles vestir», en: *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 14 de abril, pág. 24.
Espel, Guillo (2009): *Escuchar y escribir música popular*, Melos, Buenos Aires.
Farías Gómez, Chango (2007): «La piedra que ríe» en: *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 16 de setiembre.
Feminis, Patricio (2009): «Brillos cotidianos del litoral», en: *Ñ, Revista de Cultura de Clarín*, Buenos Aires, 31 de octubre, pág. 33.
Fernández Bitar, Marcelo (1997): *Historia del rock en Argentina*, Distal, Buenos Aires.
Ferrer, Horacio y Del Priore, Oscar (1999): *Inventario del tango*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Figueras, Marcelo (2009): «Viernes 3 AM», *La Mano*, Buenos Aires, julio, pág. 35.

Fischerman, Diego (2007): «El río nos signa con su pulsación», en *Página/12*, Buenos Aires, 19 de julio.

— (2008): «Aquelarre. Los brujos», en: *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 19 de octubre, págs. 12-13.

Foucault, Michel (1992): *Microfísica del poder*, Ediciones de La Piqueta, Buenos Aires.

Franco, Adriana (2008): «Un maestro de la canción», en: *ADN, La Nación*, Buenos Aires, 6 de setiembre, pág. 9.

Fraschini, Alfredo (2008): *Tango: tradición y modernidad*, Editoras del Calderón, Buenos Aires.

Frith, Simon (1996): *Performing rites. On the value of popular music*, Harvard University Press, Cambridge.

Gandini, Gerardo (2004): «Apuntes sobre Rodolfo Páez», *Ñ, Revista de Cultura de Clarín*, Buenos Aires, 11 de diciembre, pág. 35.

García, María Inés (2009): *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al nuevo cancionero*, Gourmet Musical, Buenos Aires.

García, Miguel A. y Chicote, Gloria (2008): *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Editorial de la Universidad de La Plata, La Plata.

García Blaya, Ricardo y Pinson, Néstor (2000): «Malena», en: *www.todotango.com*.

García Canclini, Néstor (1992): *Culturas híbridas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

García Jiménez, Francisco, (1965): *Así nacieron los tangos*, Losada, Buenos Aires.

García Lorca, Federico (1995): *Romancero gitano/ Poeta en Nueva York/ Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*, Editorial Óptima, Barcelona.

Giménez, Polo (1969): *De este lado del recuerdo (con mis canciones)*, Fonográfica Argentina, Buenos Aires.

Giordano, Santiago (2008): «Manolo Juárez. Aunque no los tomemos, hay caminos que no podemos ignorar», en: *Página/12*, Buenos Aires, 2 de julio.

Gobello, José (1993): *Tangos, letras y letristas*, Plus Ultra, Buenos Aires.

— (1994): *Nuevo Diccionario lunfardo*, Corregidor, Buenos Aires.
Gómez de la Serna, Ramón (1975): *Ismos*, Punto Omega, Madrid.
González, Matías (2008): «La oposición oficial», en: Conde, Oscar (compilador) (2008), op. cit.
González Toro, Alberto (2007): «El tango se quedó sin letra», *Ñ Revista de Cultura*, Buenos Aires, 18 de agosto, págs. 6-9.
González Tuñón, Enrique (1970): «Tango», en: *Buenos Aires, Tango*, Ediciones 2X4, Buenos Aires, págs. 26-29.
González Tuñón, Raúl (1983): *Poemas de Buenos Aires*, Torres Agüero, Buenos Aires.
Gottling, Jorge (1994): «La luna rodando por Callao», *Clarín Espectáculos*, Buenos Aires, 5 de noviembre.
Grinberg, Miguel (2008): *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Gourmet Musical, Buenos Aires.
Guerrero, Gloria (2005): *Indio Solari. El hombre ilustrado*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
Guarany, Horacio (2002): *Memorias del cantor*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
Guy, Donna J. (1994): *El sexo peligroso. La prostitución legal en la Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
Guyot, Héctor (2002): «La canción no se detiene», en: *La Nación Revista*, Buenos Aires, 24 de marzo, págs. 22-25.
Heredia, Víctor (2007): *La canción verdadera. Una historia personal de la canción latinoamericana*, Cántaro Ensayos, Buenos Aires.
Hernández, José (1962): *El gaucho Martín Fierro*, Edición facsimilar prologada por Jorge Luis Borges. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
— (1962): *La vuelta de Martín Fierro*, ibidem.
Herrero, Liliana (2000): «Estar estando», en: *Pugliese*, Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, págs. 4-5.
Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (eds.) (2002): *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona.
Hornby, Nick (2003): *31 canciones*, Anagrama, Barcelona.
Horvath, Ricardo (2006): *Esos tangos malditos*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
Isella, César (2006): *Cincuenta años de simples cosas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

JAMESON, Fredric (1992): *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires.

JARAMILLO AGUDELO, Jaime (2008): *Poesía en la canción popular latinoamericana*, Pre Textos, Madrid.

JIMÉNEZ RUFINO, Juan Carlos (2010): *La Mona*, Raíz de Dos, Córdoba.

JOYCE, James (1991): *Ulysses*, Lumen, Barcelona.

KALIMAN, Ricardo (2003): *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Comunicarte Editorial, Córdoba.

— (2005) «Todos los paisajes de Manuel J. Castilla», en: *Ñ Revista de Cultura de Clarín*, Buenos Aires, 6 de agosto, págs. 18-19.

KIERKERGARD, Soren (2007): *Diario de un seductor*, Losada, Buenos Aires.

KLEIMAN, Claudio y BELLAS, José (2007): «Divididos/Las pelotas», *Leyendas del rock* de Clarín Sí!, Buenos Aires.

KOHAN, Martín (2007) «"Psicocine" y otras abstracciones», en: *ADN La Nación*, Buenos Aires, 8 de setiembre, pág. 11.

KOHAN, Pablo (2010): *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*, Gourmet Musical, Buenos Aires.

KREIMER, Juan C. (1970): *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en la Argentina*, Galerna, Buenos Aires.

— y POLIMENI, Carlos (2006): *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina*, Ediciones Musimundo, Buenos Aires.

LAMBORGHINI, Leónidas (2008): *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, Emecé, Buenos Aires.

LERNOUD, Pipo (1998): «Cómo se hizo *Artaud* de Luis Alberto Spinetta», en *Rolling Stone*, julio, pág. 53.

LOUGE, Julia (2008): «Poética canalla», en: Conde, Oscar (compilador): *Poéticas del rock*, op. cit, págs. 133-158.

LUNA, Félix (1984): *Perón y su tiempo. 1. La Argentina era una fiesta*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

LUNARDELLI, Laura (2002): *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

MADOERY, Diego (2008): «Charly García y la máquina de hacer música. Primera etapa: desde Sui Generis a Serú Girán». En: SAMMARTINO, FEDERIDO y RUBIO, Héctor (editores): *Músicas populares*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

MACHADO, Antonio (1976): *Poesías*, Espasa Calpe, Madrid.

MANRIQUE, Jorge (1960): *Cancionero*, Espasa Calpe, Madrid.

MANRUPE, Raúl y PORTELA, Alejandra (1995): *Un diccionario de films argentinos*, Corregidor, Buenos Aires.
MARAMBIO CATÁN, Carlos (1973): *60 años de tango*, Freeland, Buenos Aires.
MARCHI, Sergio (2009): «Treinta años de La Grasa de las capitales. Un rayo en la oscuridad», en: *La Mano*, Buenos Aires, julio, págs. 26-36.
MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1942): *Radiografía de la pampa*, Losada, Buenos Aires.
MATAS, Raúl (1962): *Discomanía*, Santillana, Madrid.
MICHELENA, Alejandro (2008): *Viejo Café Tortoni*, Corregidor, Buenos Aires.
MOLES, Abraham (1973): *El kitsch*, Paidós, Buenos Aires.
MONTELEONE, Jorge (1993): «Cuerpo constelado. Sobre la poesía de rock argentino», en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 517-519 (*La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*), ICI, Madrid, págs. 401-420.
— (selección y prólogo) (2010): *200 años de poesía argentina*, Alfaguara, Buenos Aires.
MORENO CHA, Ercilla (2005): *Homenaje al payador rioplatense*, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires.
MORRIS, Juan (2008): «Lisandro Aristimuño. Canciones para los días de la vida», en: *Rolling Stone*, noviembre, págs. 46-52.
NEBBIA, Litto (2004): *Una mirada. Reflexiones y anécdotas de vida*, Catálogos, Buenos Aires.
NEGRO, Héctor (2007): «Las perspectivas son alentadoras», en: *Ñ Revista de Cultura Clarín*, Buenos Aires, 18 de agosto, pág. 8.
NERUDA, Pablo (1955): *Canto General I y II*, Losada, Buenos Aires.
NIELSEN, Jorge (2001): *Televisión argentina. 1951/1975. La Información*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires.
NOVARRO, Chico (2002): *Con todas las letras*, Planeta, Buenos Aires.
NUDLER, Julio (sin fecha): «Cátulo Castillo», en *www.todotango.com*.
— (sin fecha): «Francisco Lomuto», en *www.todotango.com*.
— (1997): «Qué importa del después», *Página/12*, Buenos Aires, 26 de octubre.
OCHOA, María Ana (2003): *Músicas locales en tiempos de globalización*, Grupo Editor Norma, Buenos Aires.
OGANDO, Alejandro (2001): *Tango y misoginia. Cultura popular en*

América latina, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
OSTUNI, Ricardo (1993): «Mi noche triste. Una fecha conjetural sobre su estreno», en: *Club de Tango*, Buenos Aires, enero-febrero, número 3, pp. 3-8.
PÁEZ, Fito (2007): «¡Ojo con García!», en *ADN revista de Cultura de La Nación*, 20 de octubre, pág. 24.
— (2008): «María Elena Walsh es una compositora única», *ADN revista de Cultura de La Nación*, 16 de agosto.
PALACIO, Jorge (FARUK) (apuntes, selección y dibujos) (1997): *Tangazos. Letras clasificadas por rubro*, Corregidor, Buenos Aires.
PANOZZO, Marcelo (1992): «Fito Páez después del amor», en: *Clarín Espectáculos*, Buenos Aires, 18 de agosto, págs. 2-5.
PATRONO, Gabriel y BOBADILLA, Pablo (2009): «Nuestro Virgilio», en: *Radar Página/12*, Buenos Aires, 25 de octubre, págs. 4-7.
PARISE, Eduardo (2009): «Rescate emotivo. Balada para un loco», en: *Clarín*, Buenos Aires, 15 de noviembre.
PELLEGRINI, Aldo (1981): *Antología de poesía surrealista*, Argonauta, Buenos Aires.
PÉREZ, Martín (2003): «Debajo del álbum blanco», *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 28 de diciembre.
— (2006): «Habla Skay Beilinson. "Oktubre es un disco en honor a todas las revoluciones"», en: *La Mano*, Buenos Aires, julio, págs. 56-58.
PÉREZ BUGALLO, Rubén (1996): *El chamamé*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.
PETTINATO, Roberto (2009): *Sumo*, Reservoir Books, Buenos Aires.
PIÑEYRO, Enrique Antonio (2005): El chamamé. Música tradicional de Corrientes, Moglia Ediciones, Corrientes.
PLAZA, Gabriel (2000): «Los gozantes», en: *Pugliese*, Secretaría de Cultura del Gobierno de Buenos Aires, Buenos Aires, págs. 4-5.
PLOTKIN, Pablo (2007): «Babasónicos/ Los Brujos», *Leyendas del rock, Clarín Sí*, Buenos Aires.
— (2009): «Andrés Calamaro. Comandante en una balsa de madera». En: *Rolling Stone*, Buenos Aires, mayo, págs. 72-79.
POLIMENI, Carlos (1999): «Fito Páez. Reuniendo los pedazos», en: *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 25 de julio.
PORTORRICO, Emilio Pedro (1997): *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, edición del autor, Buenos Aires.

PRIETO, Adolfo (2006): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, siglo XXI, Buenos Aires.
PROUST, Marcel (1996): *En busca del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor*, Alianza, Madrid.
PUCCIA, Enrique Horacio (1997): *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo*, Corregidor, Buenos Aires.
PUJOL, Sergio A. (1994): *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*, Emecé, Buenos Aires.
— (1997): *Discépolo. Una biografía argentina*, Emecé, Buenos Aires.
— (2002): *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires.
— (2005): *Rock y dictadura. Crónica de una generación*, Emecé, Buenos Aires.
— (2008): *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*, Emecé, Buenos Aires.
RANDEL, Don Michael (1984): *Diccionario Harvard de Música*, Editorial Diana, México.
REBORI, Blanca (1985): «Chamamé. La escalada de un género que convoca multitudes», en *La Razón*, Buenos Aires, 6 de enero, pág. 12.
— (1995) «Antonio Tormo. Entrevista grabada», Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
— (1996) «Ramón Ayala. Entrevista grabada», Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
RIERA, Daniel y SÁNCHEZ, Fernando (1995): *Virus. Una generación*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
RISETTI, Ricardo (1996): *De corazón a corazón*, Corregidor, Buenos Aires.
ROCHA, Suna (2009): «El pan de cada noche», en: *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 18 de enero, pág. 24.
RODRÍGUEZ, Esteban (2007): «Rock Argentino. Entre la nación, el barrio y el estado», en: *Tramas de la comunicación y la cultura*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, La Plata.
RODRÍGUEZ VILLAR, Antonio (2007): *Antología de la canción criolla*, Instituto Cultural de la Provincia, La Plata.
ROMANO, Eduardo (coordinación y prólogo) (1989): *Las letras del tango. Antología cronológica. 1900-1980*, Fundación Ross, Rosario.

ROSSO, Alfredo (2006): «Octubre y su tiempo. Atrapado en libertad», *La Mano*, Buenos Aires, julio, págs. 54-55.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1997): *Las confesiones*, Editorial Alianza, Madrid.

SALAS, Horacio (1998): *Las mejores letras de tango*, Ameghino, Rosario.

— (2001): *Homero Manzi y su tiempo*, Vergara, Buenos Aires.

SÁNCHEZ SÍVORI, Amalia (1979): *Diccionario de payadores*, Plus Ultra, Buenos Aires.

SARAVIA, Juan Carlos (2002): *Memorias de un chalchalero*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

SARLO, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos*, Catálogos Editores, Buenos Aires.

— (2004): «Una canción indestructible», en: *Viva, revista de Clarín*, Buenos Aires, 7 de noviembre.

— (2009): *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Siglo XXI, Buenos Aires.

SCHETTINI, Adriana (1995): *Pasen y vean. La vida de Leonardo Favio*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

SCOTT FITZGERALD, Francis (2009): *El gran Gatsby*, Alfaguara, Buenos Aires.

SEIBEL, Beatriz (2002): *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Corregidor, Buenos Aires.

SERRAT, Joan Manuel (2000): *Cancionero Serrat* (prólogo de Antonio Muñoz), Aguilar, Buenos Aires.

SPITZ, Bob (2005): *The Beatles. The biography*, Little, Brown and Company, Nueva York.

STURGEON, Theodore (1975): *Más que humano*, Minotauro, Buenos Aires.

SUÁREZ, Darío (1997): *Sandro. El ídolo*, Planeta, Buenos Aires.

TALICE, Roberto (1980): «Evocación y ubicación de José González Castillo», en: *La Historia del tango. Los poetas (1)*, tomo 17, Corregidor, Buenos Aires.

TUCCI, Terig (1969): *Gardel en Nueva York*, Webb Press, Nueva York.

ULLA, Noemí (1982): *Tango, rebelión y nostalgia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

— y ECHAVE, Hugo (1985): «Con música de Piana», en: *La Razón/Cultura*, Buenos Aires, 17 de noviembre, págs. 6-7.

VALENTE, Heloísa de Araujo Duarte (1999): *Os cantos da voz. Entre o ruído e o silencio*, Annablume, San Pablo.

VARELA, Gustavo (2005): *Mal de tango*, Paidós Diagonales, Buenos Aires.

— (2006): «El espíritu de un tiempo áspero», *Ñ Revista de cultura de Clarín*, Buenos Aires, 25 de febrero.

— (2007): «El bolero sigue de ronda», en *Ñ revista de Cultura* de *Clarín*, Buenos Aires, 3 de marzo, págs. 7-10.

VARIOS AUTORES (2005): *Más de 100 tangos nuevos*, Eco Ediciones, Buenos Aires.

VEGA, Carlos (1936): *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires.

VENIARD, Juan María (1995): «Música en la calle: Buenos Aires, 1890-1915», en: GUTMAN, Margarita y REESE, Thomas (editores): *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Eudeba, Buenos Aires.

VERBITSKY, Horacio (2006): *Doble juego. La Argentina católica y militar*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

VILARIÑO, Idea (1965): *Las letras de tango*, Editorial Schapire, Buenos Aires.

VIÑAS, David (1995): *Literatura argentina y política*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

VIRGILIO, Marón (1990): *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, Gredos, Madrid.

WALSH, María Elena (1976): *Cancionero contra el mal de ojo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

— (1996): *El reino del revés*, Espasa Calpe, Buenos Aires.

WATSON, Peter (2002): *Historia intelectual del siglo XX*, Crítica, Madrid.

WILLIAMS, Raymond (2001): *El campo y la ciudad*, Paidós, Buenos Aires.

WHITMAN, Walt (1979): *Canto a mí mismo*, Losada, Buenos Aires.

YUPANQUI, Atahualpa (2001): *Cartas a Nenette* (compiladas por Víctor Pintos), Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

ZALDÍVAR, Saúl D. (1998): *La música cuartetera*, Imaginador, Buenos Aires.

Índice de canciones por orden alfabético

Índice



España
Av. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona (España)
Tel.: (34) 93 492 80 00
Fax: (34) 93 492 85 65
Mail: info@planetaint.com
www.planeta.es

Paseo Recoletos, 4, 3.ª planta
28001 Madrid (España)
Tel.: (34) 91 423 03 00
Fax: (34) 91 423 03 25
Mail: info@planetaint.com
www.planeta.es

Argentina
Av. Independencia, 1668
C1100ABQ Buenos Aires
Argentina
Tel.: (5411) 4124 91 00
Fax: (5411) 4124 91 90
Mail: info@eplaneta.com.ar
www.editorialplaneta.com.ar

Brasil
Av. Francisco Matarazzo,
1500, 3.º andar, Conj. 32
Edificio New York
05001-100 São Paulo (Brasil)
Tel.: (5511) 3087 88 88
Fax: (5511) 3087 88 90
Mail: ventas@editoraplaneta.com.br
www.editoraplaneta.com.br

Chile
Av. 11 de septiembre, 2353, piso 16
Torre San Ramón, Providencia
Santiago (Chile)
Tel.: Gerencia (562) 652 29 43
Fax: (562) 652 29 12
www.planeta.cl

Colombia
Calle 73, 7-60, pisos 7 al 11
Bogotá, D.C. (Colombia)
Tel.: (571) 607 99 97
Fax: (571) 607 99 76
Mail: info@planeta.com.co
www.editorialplaneta.com.co

Ecuador
Whymper, N27166,
y Francisco de Orellana
Quito (Ecuador)
Tel.: (5932) 290 89 99
Fax: (5932) 250 72 34
Mail: planeta@acces.net.ec

México
Masarik 111, piso 2.º
Colonia Chapultepec Morales
Delegación Miguel Hidalgo 11560
México, D.F. (México)
Tel.: (52) 55 3000 62 00
Fax: (52) 55 5002 91 54
Mail: info@planeta.com.mx
www.editorialplaneta.com.mx
www.planeta.com.mx

Perú
Av. Santa Cruz, 244
San Isidro, Lima (Perú)
Tel.: (511) 440 98 98
Fax: (511) 422 46 50
Mail: rrosales@eplaneta.com.pe

Portugal
Planeta Manuscrito
Rua do Loreto, 16-1.º Frte.
1200-242 Lisboa (Portugal)
Tel.: (351) 21 370 43061
Fax: (351) 21 370 43061

Uruguay
Cuareim, 1647
11100 Montevideo (Uruguay)
Tel.: (5982) 901 40 26
Fax: (5982) 902 25 50
Mail: info@planeta.com.uy
www.editorialplaneta.com.uy

Venezuela
Final Av. Libertador con calle Alameda,
Edificio Exa, piso 3.º, of. 301
El Rosal Chacao, Caracas (Venezuela)
Tel.: (58212) 952 35 33
Fax: (58212) 953 05 29
Mail: info@planeta.com.ve
www.editorialplaneta.com.ve

Grupo Planeta — Emecé es un sello editorial del Grupo Planeta www.planeta.es